

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIA TEADUSKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT
TEATRITEADUSE ÕPPETOOL

Marie Reemann

TEATER NO99 LAVASTUSE „THE RISE AND FALL OF ESTONIA“ ANALÜÜS
JÖRN RÜSENI AJALOONARRATIIVIDE TÜPOLOOGIA PÕHJAL

Bakalaureusetöö

Juhendaja Riina Oruaas

TARTU 2013

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. TEATER NO99 KUI EESTI ÜHISKONDA ANALÜÜSIV PROJEKT.....	6
1.1 TEATER NO99	6
1.2 EESTI-TEEMALISTE LAVASTUSTE TSÜKKEL	8
1.3 „THE RISE AND FALL OF ESTONIA“ RETSEPTSIOON	13
2. NARRATIIV JA JÖRN RÜSENI AJALONARRATIIVIDE TÜPOLOOGIA	19
2.1 NARRATIIV	19
2.2 JÖRN RÜSEN.....	20
2.3 AJALONARRATIIV, AJALOOTEADVUS, IDENTITEET	21
2.4 JÖRN RÜSENI AJALONARRATIIVIDE TÜPOLOOGIA	25
3. LAVASTUSE „THE RISE AND FALL OF ESTONIA“ ANALÜÜS JÖRN RÜSENI AJALONARRATIIVIDE TÜPOLOOGIA PÕHJAL.....	29
3.1 TRADITSIOONILINE AJALONARRATIIV LAVASTUSES „THE RISE AND FALL OF ESTONIA“	30
3.2 SELETAVAD NARRATIIVID LAVASTUSES „THE RISE AND FALL OF ESTONIA“	32
3.3 KRIITILISED NARRATIIVID LAVASTUSES „THE RISE AND FALL OF ESTONIA“	36
3.4 GENEETILISED NARRATIIVID LAVASTUSES „THE RISE AND FALL OF ESTONIA“	40
KOKKUVÕTE	47
KIRJANDUS.....	49
SUMMARY.....	51
LISA 1.....	53
LISA 2.....	54

Sissejuhatus

Käesoleva bakalaureusetöö teemaks on teatri NO99 lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ analüüs Jörn Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogia põhjal.

Teater NO99 on minu jaoks alati intrigeeriv ja eriline tundunud ning olen nende tegemisi põnevusega jälginud, sest sageli otsivad ühiskonda painavatele hetkeprobleemide lahendusi just need, mille need, kes selleks kutsutud ja seatud. Lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ puhul äratas mu tähelepanu ka ebatavaliselt suuremahuline ja vastuoluline retseptsioon, mille tagamaid soovisin rohkem mõista, ning Jörn Rüseni ajaloonarratiivide teooria tundus olevat parajaks väljakutseks analüüsimetodi valikul.

Käesolev töö on jaotatud kolmeks peatükiks. Esimene peatükk on omakorda jaotatud kolmeks alapeatükiks. Esimeses neist (1.1) tutvustan Teatrit NO99 ja avan selle faktoloogilise tausta. Samuti räägin lühidalt, kuidas Teatris NO99 lavastused sünnivad ja sellest, milliseid projekte on läbi viidud väljaspool teatrimaja. Teises alapeatükis (1.2) keskendun NO99 Eesti-teemaliste lavastuste pentaloogiale, mille hulka kuuluvad lavastused: „Nafta!“ (2006), „GEP ehk Garjatšije estonskije parni“ (2007), „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ (2009), „Ühtse Eesti suurkogu“ (2010) ja viimaks ka „The Rise and Fall of Estonia“ (2011). Tutvustan ja analüüsin põgusalt kõiki lavastusi. Peatüki lõpuosas käsitlen lühidalt ka Bertolt Brechti ja Kurt Weilli satiirilist ooperit „*The Rise and Fall of the City of Mahagonny*“ (1927) ja Brechti võõritusefekti (*Verfremdungseffekt*) mõistet. Kolmas alapeatükk (1.3) käsitleb „The Rise and Fall of Estonia“ retseptsiooni ja selle põhijooni. Keskendun eraldi Eesti Teatrikriitikute Ühenduse korraldatud vestlusringi põhjal kirjutatud mahukale artiklile. Kõigepealt esitan iga vestlusringis osalenud kriitiku peamised seisukohad ja seejärel kõrvutan neid teiste kirjutavas meedias ilmunud artiklitega, mis käsitlesid lavastust „The Rise and Fall of Estonia“. Alapeatüki lõpuosas püüan lühidalt analüüsida retseptsiooni kriitilisuse põhjuseid.

Teises peatükis, mis on omakorda jaotatud neljaks alapeatükiks, käsitlen teooriat, mille põhjal kolmandas peatükis lavastust analüüsin. Esimene alapeatükk (2.1) seletab narratiivi mõistet, mille defineerimisel lähtun Märt Väljataga artiklist „Narratiiv“ ajakirjas Keel ja Kirjandus (Väljataga 2008). Teine alapeatükk (2.2) tutvustab lühidalt saksa kultuuriteoreetiku Jörn Rüseni elulugu ja tausta. Kolmas alapeatükk (2.3) keskendub mõistetele „ajaloonarratiiv“, ajalooteadvus ja identiteet ning viimane, neljas, alapeatükk (2.4) keskendub Jörn Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogia lahtiseletamisele. Viimases kahes alapeatükis lähtun peamiselt Rüseni teosest *History: Narration, Interpretation, Orientation* (Rüsen 2005) ja tema ajakirjas Tuna ilmunud artiklist „Ajaloalise mõtestamise struktuurid“ (Rüsen 2001). Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogia, mis on raamatus esitatud tabeli kujul, on ingliskeelsena lisatud käesoleva bakalaureusetöö lõppu (vaata LISA 1). Kuna Rüseni teos *History: Narration, Interpretation, Orientation* on ingliskeelne, siis teooriast rääkivas peatükis pidasin vajalikuks osa terminite ingliskeelse vaste lisamist sulgudesse, et lugejal tekiks konkreetsetest mõistetest parem ettekujutus. Tsiteerides ja refereerides olen kasutanud enda tõlget.

Kolmandas peatükis rakendan Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogiat lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ analüüsis. Peatükk on vastavalt Rüseni ajaloonarratiivide tüüpidele jaotatud neljaks. Esimeses alapeatükis (3.1) toon välja ja analüüsin stseene, mis iseloomustavad traditsioonilist ajaloonarratiivi. Teises alapeatükis (3.2) kirjeldan ja analüüsin stseene, millest võib leida seletavale narratiivile iseloomulikke jooni. Kolmandas alapeatükis (3.3) leiavad käsitlemist kriitilised narratiivid lavastuses „The Rise and Fall of Estonia“. Viimane alapeatükk keskendub aga lavastuses leiduvatele geneetilistele narratiividele.

Kuna lavastus „The Rise and Fall of Estonia“ koosneb kolmekümnest stseenist, mis ei ole tingimata omavahelises järjestikulises seoses, ja kuna analüüsin lavastust kolmandas peatükis kategooriate kaupa, mitte stseenide ajalise esinemise järjekorras, siis lisasin konkreetsest stseenist kirjutades sulgudesse ka järjekorranumbri, mis on vastavuses stseeni järjekorraga lavastuses. Stseenide nimed ja reaalne järjekord on esitatud töö lõpus (vaata LISA 2).

Etendust olen Nokia kontserdimajas näinud ühel korral. Lisaks sellele on minu kasutuses olnud etenduse videosalvestis ja tekstiraamat.

Töö põhieesmärgiks on jõuda lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ sügavamate kihtide ja tähendusteni rakendades Jörn Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogiat ning püüda mõista, kas kultuuriteooria seisukohti järgides on võimalik subjektiivset teatrielamust objektiivsemalt analüüsida.

1. Teater NO99 kui Eesti ühiskonda analüüsiv projekt

1.1 Teater NO99

Teater NO99 (kuni 2012. aastani juriidilise nimega Teater Vanalinnastudio) asutati 2004. aastal. Järgmise aasta veebruaris tuldi välja esmalavastusega „Vahel on tunne, et elu saab otsa ja armastust polnudki“, kus põimused improvisatsioonilised harjutused vaba mängu ning jaapani kirjaniku Yukio Mishima tekstidega. Teatri direktor, kunstiline juht ja lavastaja on Tiit Ojasoo, peakunstnikuks on Ene-Liis Semper, kes on omakorda ka mitmete lavastuste kaasautor ja -lavastaja. Teatri nimes olev number kahaneb iga lavastusega ühe võrra, jõudes lõpuks nulli. Seejärel lõpetab teater oma tegevuse. Inspiratsiooni selleks saadi Hasso Krulli ideest hakata aega arvama ajaloo lõpust ehk päikese kustumisest (Krull 1996). Krulli idee rakendamise põhjuseks on loojad toonud selle, et teater on olemuselt kaduv kunstivorm ja iga lavastust tuleks võtta kui viimast.

Selleks, et luua lavastuste stseene ja teksti, rakendavad NO99 näitlejad ja lavastajad tihti improvisatsioonitehnikaid ja nii sünnibki suur osa lavastusi näitlejate ja lavastaja(te) koostöös. Sageli on lavastusprotsessi kaasatud ka kohtumised erinevate elualade esindajatega, et viia lavastuse mõtteruum võimalikult laiale kandepinnale. Selliste lavastuste hulka võib lugeda „Vahel on tunne, et elu saab otsa ja armastust polnudki“, „Nafta!“ (2006), „GEP ehk Garjatšije estonskije parni“ (2007), „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ (2009), „Ühtse Eesti suurkogu“ (2010) ja ka „The Rise and Fall of Estonia“ (2011).

Lisaks improvisatsioonidel põhinevatele lavastustele on Teatris NO99 tehtud ka kaasaegseid tõlgendusi maailmadramaturgiast, rõhuga peamiselt klassikalistel ja olulise haardega tekstidel ja autoritel nagu näiteks William Shakespeare, Edward Albee, Anton Tšehhov ja Alfred Jarry. Lavale on toodud ka filmistsenaariume – Akira Kurosawa „Seitse samuraid“ (2005), Michael Cimino „Hirvekütt“ (2006) ja Andrei Tarkovski „Stalker“ (2006).

Viimase kaheksa aasta jooksul on Ojasoo ja Semper välja toonud üle 20 lavastuse, millest mitmed on ärritanud ka rahvusvahelist tähelepanu ja tunnustust. Esile on tõstetud teatri tugevat ühiskondlikku närvi, lavastuste sisemist ohu- ja tõetunnet ning näitlejate jõulist ja täpset mängu (lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ kavaleht). Esinetud on ligi kolmekümnel rahvusvahelisel teatrifestivalil, sealhulgas on külastatud Tampere Teatterikesä festivali, Münchner Kammerspiele teatrit, Odeoni teatrit Pariisis ja iga-aastast Viinis toimuvat kultuurifestivali Wiener Festwochen.

Lisaks Semperile ja Ojasoole on Teatris NO99 lavastuste loomisel osalenud ka teisi lavastajaid Eestist ning ka mujalt maailmast. 2011. aastal toodi publiku ette rahvusvaheline teatriprojekt „Three Kingdoms“, kus ühendasid jõud briti näitekirjanik Simon Stephens, üks hinnatumaid saksa lavastajaid Sebastian Nübling, saksa muusikaline kujundaja Lars Wittershagen ning Eesti poolelt Ene-Liis Semper lavastuskunstnikuna. Ka näitlejad olid nii NO99-st, Münchner Kammerspieledest kui ka Londonist. „Three Kingdoms“, millega reisiti mööda paljusid Euroopa teatrifestivale, sai hulgaliselt positiivset vastukaja ja pälvis mitmeid preemiaid.

2011. aasta kevadel püstitati Tallinna Skoone bastionile Teater NO99 Põhuteater, mis sündis Euroopa kultuuripealinna raames ja millest kujunes selle üks olulisemaid kultuurisündmusi. Ene-Liis Semperi sõnul põhines Põhuteatri idee, nagu ka NO99 tegutsemine, ajalikkuse printsiibil (Kaugema 2011). Kevadest sügiseni ehk viie kuu vältel toodi publiku ette väga erinevaid etenduskunstide vorme *performance*’ist ooperini, nii Eestist kui ka mujalt maailmast. Samuti oli linnarahva käsutuses Põhuteatrit ümbritsev avalik ruum koos pargi, kohviku, raamatulaenutuse, palliväljakute, kiikede ja masinaga, mis tõlkis inimkeele linnuhääleks. Sügisel, 1. oktoobril aga põhust ehitatud hoone lammutati.

1.2 Eesti-teemaliste lavastuste tsükkel

Lavastusega „The Rise and Fall of Estonia“ lõppes viieosaline Eesti-teemaliste lavastuste tsükkel, millest iga lavastus tegeles ühiskonna erinevate valukohtade ja teemadega. Esimeseks lavastuseks oli 11. veebruaril 2006. aastal esietendunud „Nafta!“, dokumentaalne ohumuusikal (nagu autorid seda ise tituleerisid) naftaajastu lõppemisest. Laval käsitleti liigtarbimist, mugavust ja priiskamist, kasutades nii televisiooni, tõsielusaadete kui ka muusikalide vormi. Teksti kirjutamisel konsulteerisid Ojasoo ja Semper roheline liikumise visionääri ja erakonna Eestimaa Rohelised kunagise juhi Marek Strandbergiga, kes aitas neid teema hetkeolukorra probleemistikuga kurssi viia. Umbes pool aastat hiljem tehti lavastuses mitmeid muudatusi, kuna leiti, et nii päevakajalise temaatika puhul on värskus kerge kaduma. Lavastuse pealkirjaks sai „Nafta! Ver 1.2“

„Nafta!“ mõtteliseks järjeks võib pidada lavastust „GEP ehk Garjatšije estonskije parni“ (esietendus 16. mail 2007), kus naftadefitsiidi juurest liiguti lastedefitsiidi ja eestlaste väljasuremiseni. Selles olukorras otsustab kamp noormehi astuda meeleheitliku sammu, et päästa eesti rahvas ja asutada klubi, mille liikmed üritavad võimalikult paljudele eesti naistele lapsi teha. Sellega kaasneb aga mitmeid probleeme: kust leida need naised, kes sellega nõus oleksid? Kuidas lahendada rahamure ja võimaldada neile kümnetele lastele isa armastus ja tähelepanu? Mis saab kõigist neist üksikemadest ja kas vaid käsust „Mees, tee lapsi!“ aitab? Lavastus põhines näitlejate improvisatsioonidel, võrgutusõpikutel ja erinevate eestlastega toimunud kohtumisõhtute stenogrammidel. Oluliseks aineseks oli ka folkloorne materjal, mida suurel määral stereotüüpiseeriti ja lihtsustati. Minimalistliku kujunduse taustalt paistsid hästi välja näitlejate eredavärvilised ja selget allteksti kandvad rahvarõivad. Lavastus oli provokatiivne ja koomiline, kuid, nagu „Nafta!“ puhul esitati tõsiseid globaalprobleeme kabareevõtmes, oli selleski koomikas suur annus reaalsust ja üsna käegakatsutavat muret. Olgu siis mure eestlaste füüsilise väljasuremise või hoopis rahvusliku identiteedi, solidaarsuse ja ühtekuuluvustunde kadumise pärast.

Kolmandaks Ojasoo ja Semperi Eesti-teemalisest pentaloogiast on lavastus „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ (esietendus 10. märtsil 2009), mis arutles kunsti tegemise ja vastuvõtmise, kultuuripoliitika ja loomekriisi teemadel. Tegijate enda sõnul on „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ NO99 jaoks läbi aegade kõige olulisem lavastus, mis räägib kahe arusaamise pörkumisest. Ühelt poolt paremliberalistlik arusaam, mille järgi mittetootlikke sfääre ei tohi ühiskonnas olla, ning teiselt poolt idealistlik usk, et kunst tohib olla kõike seda, mis ta tahab olla. Ja need kaks arusaama pole omavahel lepitatavad (Epner 2011). Lavastuse pealkiri tsiteerib Saksa tegevuskunstniku Joseph Beuysi samanimelist aktsiooni 1965. aastast, mil Beuys jalutas galeriis, süles surnud jänes, peatus piltide juures ja neid siis surnud loomale lahti seletas. Lisaks on lavastust tegijate sõnul mõjutanud John Adamsi, Marie Underi, Peter Handke, Taavi Eelmaa, Pablo Neruda, Eha Komissarovi, Anton Tšehhovi ja mitmete teiste mõtted ja teod.

„Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ tekitas meedias palju vastukaja ja vaidlusi. Eriti suurt furoori tekitas stseen, milles Marika Vaariku kehastatud tegelaskujule näkku urineeriti, kuna polnud just palju neid, kes kultuuri olukorrast rääkiva lavastuse sisu ja pealkirja toonase kultuuriministri Laine Jänese isikuga poleks seostanud. Ja kuigi Ojasoo ning Semper on mitmetes usutlustes väitnud, et lavastuses polnud kuigi oluline konkreetse kultuuriministri isik või nimi ning lavastuse põhirõhk on siiski kunstil endal, jättis Marika Vaariku kultuuriministri lühike must soeng, peen kostüüm ja entusiastlik artikuleeritud kõnemaneeer mitmed kriitikud kahtlevale seisukohale. Näiteks Jan Kaus vastas Ojasoo väitele: *Selles avalduses tundus olevat midagi üleolevat ja vaatajat alandavat – kui vaatajani jõuab nõnda tugev signaal, siis on ülekohtune nõuda, et ta hakkaks seda signaali lavastaja soovile vastavalt sekundaarseks suruma.* (Kaus 2012).

Kuigi „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ pälvis ohtralt meedia tähelepanu, ei saa seda võrreldagi massiivse, nelikümmend neli päeva kestnud teatriprojektiga „Ühtne Eesti“. 24. märtsil 2010 toimunud pressikonverentsil teatasid Ojasoo, Semper ja NO99 näitlejad, et pärast kaks ja pool aastat toimunud kohtumisi erinevate inimestega, kes on kursis Eesti poliitika telgitagustega, on otsustatud korraldada 7. mail 2010 „Ühtse Eesti“ suurkogu ja seda

7200 pealtvaatajatele Saku Suurhallis. Ühtlasi teatati, et oma tegevuses, käitumises, retoorikas, kampaaniates ja programmis peegeldatakse kõigi suuremate parteide negatiivseid ja populistlikke jooni. Ja kuigi „Ühtset Eestit“ tutvustati algusest peale kui teatriprojekti, näitas selle retseptsioon ühiskonnas, et paljud inimesed uskusid neisse kui reaalsesse poliitilisse jõudu, olles valmis nende poolt järgmistel valimistel hääletama. Pressikonverentsi ja suurkogu vahelisel ajal pööras avalikkus „Ühtsele Eestile“ erakordselt palju tähelepanu. Päevalehtedes ilmusid artiklid ja seda mitte ainult teatrikülgedel, toimusid tele- ja raadiosaated. Oma arvamust avaldasid poliitikud, haritlased, kolumnistid, kes kõik küsisid ärevalt: kas sünnib uus erakond või mitte?

Lisaks pompöössetele plakatitele Tallinna bussipeatustes ja uudistetulpadel, „Ühtse Eesti“ lippudele ja patriootlikule hümnile, salvestati kuueosaline videoloengute sari „Valimiskool“, kus müügimehelikul toonil esinev Jaak Prints tutvustas vaatajale erinevate erakondade toimemehhanisme. Videotes avaldatud materjal oli kohati vägagi kompromiteeriv ning suur osa informatsioonist, mida videote valmimiseks kasutati, pärines allikatest, mida ei avalikustatud – ometi ei protesteerinud üksi kõnealustest ega nimetanud seda laimuks.

„Ühtse Eesti“ projekt on nii Eestis kui ka terves maailmas ainulaadne. Eesti väiksus oli paratamatuks eeltingimuseks, sest vaid väikeses riigis, kus inimesi on vähe ja informatsioon levib kiiresti, on võimalik selline meedia ja inimeste tähelepanu. Seda, kuidas ja kas „Ühtne Eesti“ Eesti ühiskonnale mõjus, saab arvatavasti teada alles aastate pärast, kuid kindel on see, et tükiks ajaks suudeti kõita tähelepanu, raputada ärkvele ka poliitikast mitte huvituvad inimesed ja edastada neile sõnum: ära ole ükskõikne selle suhtes, mis Eestis toimub!

Eestit käsitlevate lavastuste tsükli lõpetas 23. märtsil 2011. a. Nokia kontserdimajas esietendunud „The Rise and Fall of Estonia“, mis „Ühtse Eesti suurkoguga“ seostus nii temaatikalt kui ka mastaapsuselt, ent oli siiski küllaltki erinev. Kui „Ühtne Eesti“ tegeles konkreetselt meedia ja poliitikaga, siis „The Rise and Fall of Estonia“ tunnuslauseks oli: „Fakk poliitika. Vaata inimesi!“. Eriliseks tegi selle omapärane lavastuslik lähenemine ja esteetika. Juba saali sisenedes võis publik näha lava ees toolidel istuvat näitlejaskonda, kes

vaikides inimeste kogunemist jälgis. Etenduse alates tõusid näitlejad püsti ja kõndisid, kaamera neid saatmas, saalist välja, suundudes NO99 teatrimajja ning jättes publiku kontserdimajja istuma ja neid suurelt ekraanilt jälgima. Järgnes justkui lühifilmidest koosnev kollaaž eesti inimesest – kasuahnest, allaheitlikust, pahurast, õelast, ambitsioonitust ja kangekaelsest õgardist. Sketšilikud ja kohati (tragi)koomilised episoodid tekitasid vaatajas kohati ebameeldivaid, kohati äratundmisrõõmu pakkuvaid assotsiatsioone. Tehniline lahendus oli teostatud nii meisterlikult, et ka osal kriitikutest tekkis kahtlus, kas näitlejad ikka mängivad reaalajas. Mitmed neist leidsid aga, et eestlast kujutatakse liiga mustades värvides, leiti, et teema on end juba ammendanud ega paku uudset käsitlust ja kostus ka soove etendust vahetus kontaktis, mitte video vahendusel, näha (vestlusring kriitikutega). Lavastuse retseptsioonist saab pikemalt aga lugeda järgmises alapeatükis (1.3).

Järgnevalt tooksin välja lõigu „The Rise and Fall of Estonia“ kavalehelt, kus NO99 dramaturg Eero Epner kirjeldab lavastuse ideed:

Aga mida ütleb „The Rise and Fall of Estonia“? Täna, nädal enne esietendust on seda veel ilmselgelt liiga vara öelda. Kuid hetke, mil lavastus valmib, on ometi võimalik kirjeldada. See on hetk, mil kõik räägivad Eestis visioonist. Tulevikust. Sellest, et tuleb leida pikk perspektiiv ning miski, mis annaks eestlaste elule mõtte ka järgmised sada aastat. Paraku – kõik faktid näitavad, et saja aasta pärast ei ole meid enam olemas – või vähemalt sellisel kujul. Me peaksime seda teadvustama – seda, et lõpp on olemas ja väga reaalne. Täpselt nii, nagu NO99 loeb oma ajaarvamist lõpust, mitte algusest alates. Sest see annab jõudu. Annab jõudu tajuda ohtu, annab jõudu tajuda reaalsust (sest selleks on vaja väga palju jõudu), ja see omakorda sunnib olema siin ja praegu. Sunnib olema hetkes. Veel viimast korda. Ehk nagu Alliksaar on öelnud: „Et vastu sünget surma sädeleda“.

Eeltoodud lõik on vajalik, illustreerimaks tegijate perspektiivi ja seda, mis emotsioonidega nad lavastust lõid. See omakorda on oluline aspekt käesoleva bakalaureusetöö kolmanda, analüüsiva peatüki juures.

NO99 Eesti-teemalise pentaloogia viienda lavastuse pealkiri on inspireeritud Bertolt Brechti ja Kurt Weilli poliitilis-satiirilisest ooperist „The Rise and Fall of the City of

Mahagonny“(1927). Brecht kujutab oma libretos allegooriliselt Weimari vabariigi allakäiku ja kapitalistliku ühiskonna väikekodanlikkust. Tuleb välja, et eduka ja õnneliku fassaadi taga peituvad seal metslus ja korruptsioon. Ka ooperi formaat valiti satiiri eesmärgil. Brecht on öelnud, et lavastusega rünnati sihilikult ühiskonda, mis vajab traditsioonilist pompöösset ja luksuslikku ooperit (Unwin 2005: 120-122). Paljud ooperis populaarsed teemad pöörati Brechti ja Weilli lavastuses groteskseteks – armastust saab osta prostituudilt, seadusi teevad kriminaalid ja *deux ex machina* ei päästa viimasel hetkel kedagi, vaid käsib sõna otseses mõttes põrgusse minna.

Lavastusest „*The Rise and Fall of the City of Mahagonny*“ võib leida mitmeid võõritusefekti tunnusjooni. Võõritusefekt (saksa keeles *Verfremdungseffekt*) kuulub Bertolt Brechti eepilise teatri teooria mõistestikku. Oma teoses „Vaseost” defineerib Brecht võõritust järgnevalt: *...tegemist on tehnikaga, mille abil võib inimeste vahel toimuvatele kujutatavatele sündmustele anda silmatorkavuse, selgitamisvajaduse, mitte-endastmõistetavuse, mitte-lihtsalt-loomulikkuse pitseri* (Brecht 1972: 65). *Loomulik tuleb spetsiaalsete võtetega muuta silmatorkavaks, tavalised asjad eriliseks, lasta neil mõjuda võõrastavana, nii et nad ärataksid imetust ja uudishimu. Võõritustehnika takistab täielikku sisseelamist, tekitades vastuvõtja ning kujutatavate sündmuste vahele distantssi, mis on Brechti järgi kriitilise järelemõtleva hoiaku eelduseks.* (Epner, L. 2010: 20). Brecht ja Weill kasutasid erinevaid meetodeid lavastuses võõritusefekti saavutamiseks. Näiteks lasi Brecht enne enamikke stseene publikule ülevaate anda, mis järgnevalt saama hakkab. Rikkudes nii üllatusmomendi, võimaldas ta publikul keskenduda sellele, mis tegelikult laval toimus. Weill panustas võõritusefekti saavutamisse muusika kaudu. Nimelt olid mitmel juhul stseeni ja muusika tonaalsus hoopis vastupidised, minnes nii omavahel vastuollu.

Ka teatrit NO99 võib suures osas pidada sotsiaalseks teatriks, mis üritab oma lavastuste kaudu juhtida vaataja tähelepanu ühiskonna probleemidele ja kitsaskohtadele. Järgnevas alapeatükis analüüsin seda, mida on kriitikud arvanud lavastusest „*The Rise and Fall of Estonia*“.

1.3 „The Rise and Fall of Estonia“ retseptsioon

„The Rise and Fall of Estonia“ retseptsioon on olnud küllaltki ebatavaline. Esiteks võib lavastust puudutavaid tekste leida tavapärasest tunduvalt enam. Teiseks on lavastus suutnud tekitada palju vastakaid arvamusi, poleemikat ja isegi dialooge ajakirjanduses, mida eesti teatrikriitikas harva ette tuleb. Järgnevalt analüüsin põgusalt „The Rise and Fall of Estonia“ retseptsiooni ja selle põhijooni.

„The Rise and Fall of Estonia“ kriitikas väärrib eraldi tähelepanu Eesti Teatrikriitikute Ühenduse poolt korraldatud vestlusring, mis leidis aset esietendusejärgsel (23. märts 2011) hilisõhtul. Vestluses osalesid kriitikud Valle-Sten Maiste, Gerda Kordemets, Madli Pesti, Rait Avestik, Riina Oruaas, Madis Kolk ja Margot Visnap. Teatrimuljed avaldati mahukas, kahte lehepoolt enda alla võtvas, kokkuvõtteartiklis 27. märtsi Postimehe nädalalõpulisas pealkirja all „Kelle nimel NO99 seekord kõneleb ja kelle poole pöördub?“. Esmalt võtangi kokku vestlusringis osalenud kriitikute seisukohad ja seejärel võrdlen neid teiste ajakirjanduses ilmunud vastukajadega.

Nagu lavastuse pealkiri ütleb, käsitletakse „The Rise and Fall of Estonias“ Eesti tõusu ja langust. Mida aga paljud kriitikud lavastusele ette heitnud on, on see, et keskendutakse pigem langusele ja tõus jäetakse tagaplaanile. Gerda Kordemetsa arvates on NO99 kuvand eestlasest ülekohtune: *Kindlasti on eestlasi, kes ei tea, ei oska, ei viitsi ja ainult kiruvad /---/ Aga on ju ka neid, kes armastavad oma tööd, teevad seda rõõmuga ja mitte ainult raha pärast, saavad endaga hakkama ja ei virise. Minu arust on eestluse olemus ajast aega /---/ nimelt sellistes inimestes. Neid nägi kahjuks selles lavastuses vähe. Samas kiidab ta aga video kasutamist öeldes: Mu meelest näidatakse selle lavastusega päris hästi koht kätte eesti kinole. Ehk siis, kui tahetakse jutustada oma lugu kino vahenditega, ei ole vaja miljoneid ja palju aastaid.*

Ka Margot Visnap peab NO99 kinovahendite kasutamist suurepäraseks ning kiidab lavastuse algust, mil näitlejad lahkuvad Solarisest teatrimajja kunsti looma, jättes vaatajad Nokia saali suure ekraani ette istuma. Samas leiab ta, et eestlast ja tema olemust on lavastuses kujutatud

liiga ühekülgsest. Tema meelest on tegijad liialt rõhutanud üht eestlase külge ja seda brechtilikult võimendanud. Eestlast kujutatakse Visnapi sõnul kui ropendavat, laiska, allaheitlikku, ideaalid ja unistused hüljanud inimest, kes midagi enam ei taha. *Ei osanud leppida ka lavastuse lõpustseeniga, mis kujutab eestlasi õgardlike loomadena. /---/ NO näitab, kuidas meie, eestlased, istume ümber pidulaua, „leiname“ kadunud Eestit, aga tegelikult on meie ainus atavistlik soov ennast täis (surnuks?) õgida.*

Kuigi enamik kriitikutest kiitis video kasutamist lavastuses, leidis Riina Oruaas, et vaatamata suurepärasele tehnilisele teostusele kaotas video kaudu etenduse jälgimine teatrile omase publiku-näitleja suhte: *Kogu kahe ja poole tunnise lavastuse mängimine kaamerasse oli minu jaoks lavastuse suurim nõrkus. Loobuti ühest võimsast vahendist – näitleja laval publiku ees siin ja praegu, kadus teatrile omane intensiivsus.* Samuti kritiseeris ta sarnaselt Kordemetsa ja Visnapiga lavastuses kuvatud eestlase portreed ja tõstatas küsimuse, mida nii mitmedki kriitikud hilisemates arvustuses küsisid: eestlasi kritiseeritakse ja näidatakse kui sigu, kes ainult õgida oskavad, kuid mida selle teadmise peale hakata? Mis on lavastuse edasiviiv idee?

Madli Pesti leidis samuti, et etendussituatsioon oleks võinud intiimsem olla, tema meelest oleks tegevus võinud publikuni jõuda küll ekraani vahendusel kuid ruum võinuks olla pigem NO99 teatrisaal kui kahe tuhande istekohaga Nokia Kontserdimaja. Ka üheplaanilist eestlase kuvandit ja brechtilikku võõritusefekti pidas Pesti põhjusteks, miks lavastus teda ei puudutanud: *Tõesti, võõritust oli kasutatud läbivalt ja tundsin, kuidas ma end ekraanil toimetavatest tegelastest distantseerin.* Siiski leidis ta, et näitlejatööd olid ühtsed ja kõigile jagus omi sähahetkeid ning Sergio Varesse Marju-monoloogi pidas ta hiilgavaks esituseks ja lavastuse kõrghetkeks.

Madis Kolk aga erines oma seisukohalt eelnenud kriitikutest ning tema sõnutsi ei peaks vaataja, sattudes teatris silmitsi mõne groteskse või stereotüüpse stseeniga, võtma kriitilist või kritiseeritu hoiakut, vaid püüdma end nähtu kaudu tervikuna, koos vigade ja voorustega, tajuma õppima. *Seejärel võib tekkida ka see solvatuse moment, et mina pole ju selline, miks ta*

mulle seda räägib. Aga on see ikka viljakaim viis raamatut või lavastust vastu võtta? Tegemist pole ju niivõrd kriitikaga, mille osas laval olivad võtaksid saalisviibijate suhtes mingi hoiaku, kuivõrd pigem üks moodus eestlase lugu jutustada. Samuti pidas Kolk põhjendatuks Nokia kontserdimaja valikut: Minu jaoks toimus lavastus väga edukalt /---/ ning selle teenistuses olid ka tehnilised vahendid ja ruumivalik. NO99 ruumides sügenenuks asjale külge elitaarne distantseeritus, seda ainekst tuli aga vastu võtta õlg õla kõrval suurema rahvamassiga. Vahendatus video kaudu oli ideeliselt igati põhjendatud: aktualiseeriti paralleelruumid ja selliselt aktualiseeritud tinglikkus tagas ühtaegu nii realistlikud elupildid ja „oma rahvaga koos olemise“ kui ka kõrvalpilgu.

Valle-Sten Maiste oli vestlusringi kriitikutest lavastusest kõige positiivsemal arvamusel, pidades mõjuvaks nii lavastuse sisu kui ka vormi, lisades, et „The Rise and Fall of Estonia“ kõnetas teda erakordselt. *Imetlen ammuli sui NO trupi võimekust tulla välja järjepanu sisukate, tõsiste ja mastaapsete töödega, mille kontseptsioon ja nüansid on leidlikult välja arendatud, ühtaegu sisukad ja vaimukad. Samuti kiidab ta tehnilist töötlust ja seeläbi saavutatud interjööri ja stilistikat. Ta lisab: Ühiskonnas laia resonantsi omavad tegelased julgevad meil kahjuks harva panna publiku silmitsi ebameeldiva peegelpildiga. Imetlen NO99 julgust seda teha. /---/ Mina tundsin küll iseenda seal nägupidi süldikausis ära.*

Vastupidiselt Maistega ei suutnud lavastus puudutada kriitik Rait Avestikku, kelle meelest mõjus NO projekt *–eestlased, hakake normaalseks!–* pigem väsitavalt ja loosunglikult. Puudutamiseks jäi Avestiku arvates vajaka tasakaalust eestlase portrees, kuid ta leidis, et metamäng Nokia kontserdisaali teemal oli Jaak Prints esituses vägagi omal kohal.

Lisaks vestlusringi artiklile ilmus „The Rise and Fall of Estonia“ kriitikat päevalehtedes Postimees ja Eesti Päevaleht, nädalalehes Sirp ning ajakirjas Teater. Muusika. Kino. Lisaks ajalehekriitikale kajastati lavastust ka sellistes blogides nagu Danzumees, Tädi-blogi, Südamelähedaselt, Siilike udutab ja Kadri Simsoni blogi. Käesolevas bakalaureusetöös käsitlen lähemalt siiski trükis ilmunud retseptsiooni, kuigi kokkuvõtlikus peatükis võtan arvesse ka blogides domineerinud arvamusi.

Meelis Oidsalu artikkel „Tõuse ja lange!“ ajakirjas Teater.Muusika.Kino keskendub pigem metakriitikale kui lavastuse analüüsile. Oidsalu võrdleb „The Rise and Fall of Estoniat“ „Ühtse Eestiga“ ja jõuab järeldusele, et mõlemad lavastused kasutavad sama dünaamikat: ootuste tõstmisele järgnes kainestav langus. *Mõlemast, nii „Ühtsest Eestist“ kui selle mõjul ka „The Rise and Fallist“ kui laulupeolike mõõtmetega suurlavastusest ootasid paljud sarnaselt laulupidudega sakraalset ülendavust. „Ühtse Eesti“ ja „The Rise and Falli“ eetilisus seisneb just nende ootuste eufoorilisele tõusule järgnenud orkestreeritud, kainestavas languses, mis paljastasid „püha“ ühiskondliku sakramendi taga haigutava tühjuse, rõskuse ja laga.* Oidsalu arvates kandis lavastus oodatud sakraalse funktsiooni asemel hoopis sotsiaalkriitilist funktsiooni selle kaudu, et tekitati konflikt publiku ootuste ja tegeliku resultaadi vahel. Nagu paljud teised kriitikud, leidis Oidsalu, et lavastuse tipphetkeks oli Sergo Varese esitatud monoloog Marjust. Kuid tema näeb selles rohkemat kui ülejäänud arvustajad: *Sarnaselt „Ühtse Eestiga“ pakendati siingi tuumsõnum, see positiivne programm, mille puudumise üle etenduse järel millegipärast kurdeti, ühte tihkesse kirjanduslikult mõjuvasse monoloogi.* (Oidsalu 2011).

Ka Sirbis ilmunud artiklis „Sõin ja jõin seal minagi“ (Karulin 2011) kiidab Ott Karulin Sergo Varese Marju-monoloogi, kuid muus osas jäävad tema kiidusõnad napiks. Ta möönab küll täpseid näitlejatöid ja oskuslikku misanstseenide ülesehitust, kuid sellest jääb tema sõnul väheks. Sarnaselt Madli Pesti ja Riina Oruaasaga leiab Karulin, et „The Rise and Fall of Estonia“ oleks intiimsemas ruumis vaatajale rohkem naha vahele pugenud. *„Pisut meenutas see kõik väärtfilmi vaatamist Coca Cola Plazas: tehnilised tingimused, jah, paremad kui Tallinna Kinomajas, aga popkornilehk lihtsalt ei lase keskenduda.“*

Jaak Allik tõstab artiklis „Lugu oma õnne õgivast rahvast“ (Allik 2011) esile kõigi NO99 Eesti-teemaliste lavastuste täpset ja õigeaegset ajastust. „GEPi“ peaproovide ajal toimusid pronksiöö rahutused, „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ järgnes üleskutse nõuda kultuuriministri tagasiastumist, „Ühtse Eesti“ ajal olid paljud eestlased poliitikas nii pettunud, et olid valmis oma juhiks valima teatridirektori ja „The Rise and Fall of Estonia“ esietendusepäeval jõudsid lõpule koalitsioonikõnelused ning selgus uue valitsuse koosseis.

Allik arvab, et ekraanil jooksvast sketšide, mälukildude ja paralleelide seast teevad valiku iga vaataja mälu- ja tundeseosed. Vastupidiselt Pestile, Oruaasale ja Karulinile leidis Allik, et lavastuse videoülekanne oli põhjendatud: „*Tuleb tunnistada, et videomängud teatrilaval (ka NOs) on minu jaoks tihti etenduse elamuslikkust vähendanud. Kõnealuses lavastuses on see aga ainuvõimalik ja suurepäraselt õnnestunud võte mängu peenimategi nüansside publikule edastamiseks, ilma, et näitlejad peaksid hakkama forsseerima.*“

Eesti Päevalehes ilmunud artikli „Kas me sellist Eestit tahtsimegi?“ autor Mart Niineste (Niineste 2011) peab Eesti-teemalist sotsiaalkriitilisust lavastuse tugevaks küljeks. Samas arutleb ta: „*NO99 ühiskondlikku aktiivsusesse võib suhtuda kaheti. Kas a) õige, et teevad b) kaua võib maaslamajat lüüa? Maaslamajat võib kunstilise ühiskonnakriitika egiidi all lüüa seni, kuni iga järgmine löök on eelmisest teravam. Suurprojekti „The Rise and Fall of Estonia” puhul jääb löögi teravus veidi küsitavaks.*“

Pärast esietendusele järgnenud arvustusi võttis Postimehes sõna NO99 dramaturg Eero Epner¹, kes pidas vajalikuks põhjendada, miks ei pakuta lavastuses lahendusi probleemidele, millest see kõneleb, miks kritiseeritakse, aga ei pakuta positiivset programmi. Ta leiab, et kunstiteostelt, mis tegelevad armastuse, üksinduse või struktuurse vägivallaga, ei oota keegi lahendusi, kuid poliitiliselt kunstilt seda nõutakse. Epner küsib artiklis:

„*Millise lahenduse pakub Tšehhov Treplevi probleemile? Kas Juhan Ulfsak reetis oma „Idiootides“ õnne valem? Ei, ta ei teinud seda. Ja ma millegipärast arvan, et põhjuseks polnud mitte see, et Ulfsakil oleks õnne valem olnud ja ta ei tahtnud seda meile paljastada. Põhjus oli selles, et Ulfsakil pole õrna aimugi, millise manuaali peaks ta oma lavastusega koostama, et inimene võiks selle kodus avada, leidmaks juhust, kuidas ületada sotsiaalne võõrandumine, eksistentsiaalne äng ja inimlik üksindus. /---/ Ja seetõttu ei ole tõesti põhimõttelist vahet, kas kunstnikult oodatakse lahenduspakette tööpuuduse või armukadeduse alal. Sest kunstnikul enamasti säärast paketti ei ole.*“

¹Epner pälvis 2013. aasta Eesti teatri aastaauhindade jagamisel sõnateatri žürii eripreemia Teatri NO99 ideede generaatori, mõtestaja, sõnastaja ja kuvandi loojana (2012. aasta loomingu eest) ning algupärase dramaturgia auhinna „Reformierakonna juhatuse koosoleku“ ja „The Rise and Fall of Estonia“ (2011. – 2012. aasta loomingu) eest.

Epneri sõnul võib kunstnik lahendusi pakkuda seeläbi, et tunnistas oma kimpusolekut, meeleheidet ja seda, et ka tema ei tea kõiki lahendusi. Vaataja saab teadlikumaks (mis ei pea olema alati uue fakti kogumine, vaid võib olla ka emotsionaalne raputus) ja mõistab, et ta pole olukorras üksinda. See ongi Epneri meelest kunstiteose positiivne programm. Küsimusele, mida ikkagi teha, peab vastama iga inimene ise (Epner, E. 2011).

„The Rise and Fall of Estonia“ tekitas inimestes väga tugevaid reaktsioone ja üheks põhjuseks on see, et lavastuses käsitletakse meie endi kuvandit. Nokia kontserdisaali ekraanilt näidatakse publikule Eesti ühiskonna (kõver)peeglit ning see, mis sealt vastu vaatab, tekitab paljudes negatsiooni: „Mina küll selline ei ole!“. Miks suudame me vanu ajaloolisi tekste vastu võtta huumoriga, aga kui tegemist on meie praeguse ühiskonna peegeldusega, ei suuda me jääda neutraalseks? Näiteks Karl Ernst von Baer on oma 1814. aastal ilmunud doktoritöös „Eestlaste endeemilistest haigustest“ („*De morbis inter Esthonos endemics*“) kirjutanud nii:

Pärast sügistöid pole eestlastel miskit muud teha, kui pimedatel talveõhtutel end kurguauguni rasvast sealiha, mooritud hapukapsaid, musta leiba ning muud raskesti seeditavat kraami täis vitsutada, peale üliohtu põletatud viina ja kanget koduõlut juua. Pärast seda ent ühetoonilist laulujoru venitada ja veidramoelist jõnktantsu tammuda. (Baer 2013, tagakaas).

Selline kirjeldus mõjub suuremale osale lugejatest pigem naljakana kui solvavalt, kuid nähes NO99 näitlejaid peielaua stseenis endale *rasvast sealiha, musta leiba ja muud raskesti seeditavat kraami* loomastunud kombel sisse ajamas, tunneme end puudutatuna, kuigi käsitletav olukord on põhimõtteliselt sama. Põhjuseks võib olla asjaolu, et üldiselt on isiklikperiood meie ajaloos see, mida seostame oma esivanematega, keda me kasvõi kaudselt (juttude, piltide järgi) mäletame. Üldiselt kestab see isiklik periood kolm kuni neli inimpõlve. Mida lähemale ajas, seda isiklikumalt me toimunud sündmusivõtame. Selle tööga võib põhjendada ka asjaolu, miks „The Rise and Fall of Estonia“ tekitas väga jõulisi ja vastakaid arvamusi.

Kokkuvõtteks võib öelda, et lavastuse retseptsioon oli ebatavaliselt elav, mitmekesine ja kohati ka vastandlik. Kuid siiski võib välja tuua mõningad aspektid, mis iseloomustasid seda

üldisemalt. Enamik kriitikutest ja ka nendest, kes interneti blogides arvamust avaldasid, ei olnud rahul kuvandiga eestlasest, mis „The Rise and Fall of Estonia“ esitas. Leiti, et lavastuses puudus tasakaal, kuna näidati vaid omakasupüüdlikku, vinguvat ja rahaahnet eestlast ning heideti kõrvale tema positiivsed küljed. Paljud leidsid, et tegemist polnud mitte teatri, vaid kinoga. Kaheldi isegi selles, kas näitlejad ikka reaalajas mängisid. Lisaks sellele oodati lavastuselt uudset käsitlust. „Me ju teame seda kõike!“ jooksis läbi mitmest arvutusest. Kuid lisaks vajakajäämistele toodi välja ka positiivseid jooni. Enamik kriitikutest kiitis näitlejate meisterlikkust ja tehnilist teostust, samuti pälvis laialdast tunnustust Sergo Varese monoloog Marjust, mida eriliselt esile tõsteti.

Võib öelda, et lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ retseptsiooni puhul on väga oluline see, milline on vastuvõtja isiklik kogemus ning laiem sotsiaalne, kultuuriline, majanduslik ja poliitiline kontekst. Lavastus toimib kui katalüsaator – mängitakse vaataja assotsiatsioonidega, mis võivad olenevalt inimese vanusest, kogemusest, haridusest jne olla täiesti erinevad. Need assotsiatsioonid loovad lavastuse vastuvõtmise taustsüsteemi ja mõjutavad väga olulisel määral hinnanguid, mida lavastusele antakse.

2. Narratiiv ja Jörn Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogia

2.1 Narratiiv

Narratiiv ehk lugu või jutt on mõiste, millest meil kõigil on teatud arusaam, selle täpsem piiritlemine aga pole kuigi lihtne ja kohati võivad selle mõiste piirid erinevates käsitlustes küllaltki hägusad olla. Märt Väljataga on kirjutanud narratiivist ajakirjas Keel ja Kirjandus järgmist: *Ladinatiiveline sõna loo või jutu tarvis on narratiiv. See omakorda on pärit samast indoeuroopa tüvest mis gnosīs 'teadmine, tunnetus'. 1960. aastatel hakati Vladimir Proppi muinasjutuanalüüsi ja Claude Lévi-Straussi müüdikäsitluste mõjul kõrvutama eri lugude ülesehitust ning otsima nende sügavamad ühisloomust. Nõnda sündis kirjandusteaduse*

alamdistsipliin narratoloogia. /---/ Kirjandusteaduste otsingutega paralleelselt, kuid neist sõltumatult tekkis lugude vastu samal ajal huvi ajaloos ning filosoofilises antropoloogias ja hermeneutikas.“ (Väljataga 2008: 684). Väljataga leiab ka, et tavaliselt sisaldavad narratiivi definitsioonid järgmisi elemente:

1. Narratiiv on esitus (representatsioon).
2. Narratiiv esitab üht või mitut sündmust (sündmuse mõiste sisaldab muutust või protsessi, mis eristab seda laiemast fakti mõistest).
3. Narratiivil on topeltkronoloogia ehk -temporaalsus – niihästi esitatavad sündmused kui ka esitus rulluvad lahti ajas. See tähendab ka seda, et narratiivide analüüsis eristatakse vähemalt kaht tasandit: lugu (esitatavad sündmused nende kronoloogilises järjekorras) ja selle esitust, milles sündmuste järjekord, sagedus ja tempo võivad olla teistsugused kui loos.
4. Sündmused toimuvad inimtaoliste olenditega, kellel on omad soovid ja tõekspidamised (intentsionaalsed hoiakud). See tähendab, et isegi kui narratiivi tegelasteks on äike ja päike, poldid ja mutrid, tuleb neilt eeldada soovide ja arvamuste olemasolu. Näiteks narratiivses ajalookäsitluses on kesksed subjektid: üksikisikute kõrval ka riigid, rahvad ja sotsiaalsed kihid.
5. Narratiivil peab olema jutustaja või vähemalt mingisugune mediatsioon, vahendav instants (Väljataga 2008: 685 – 686).

2.2 Jörn Rüsen

Saksa ajaloolane ja kultuuriteoreetik Jörn Rüsen on sündinud 19. oktoobril 1938. aastal Duisburgis. Ta õppis Kölni ülikoolis ajalugu, filosoofiat, germanistikat ja pedagoogikat. Aastatel 1974–1996 õpetas ta mitmetes Saksamaa ülikoolides nagu näiteks Ruhri Ülikoolis, mis on üks Saksamaa suurimaid, ja Bielefeldi ülikoolis. Alates 1996. aastast kuni emeriteerumiseni aastal 2009 oli Rüsen Witten/Herdecke ülikooli üldajaloo ja ajalookultuuri

professor. Jörn Rüsen on olnud ka Kultuuriteaduste Instituudi (*Kulturwissenschaftliches Institut*) president, Kultuuriteaduste Sihtasutuse (*Stiftung für Kulturwissenschaften*) esinduse eesistuja ja projekti *Humanism globaliseerumisajastul – kultuuridevaheline dialoog kultuuri, inimlikkuse ja väärtuste üle* (*Der Humanismus in der Epoche der Globalisierung – Ein interkultureller Dialog über Kultur, Menschheit und Werte*) juht.

Rüsen on oma pika ja produktiivse tegevuse jooksul kirjutanud hulgaliselt artikleid erinevatele väljaannetele ja üle kahekümne monograafia, mis käsitlevad peamiselt 20. sajandi kultuurinähtusid. Tema ajalugu käsitlevate tööde keskmes on sellised teemad nagu mälu, ajaloo mõtestamine, ajalookultuur, teadvus ja ajaloonarratiiv. Mart Kivimäe on Jörn Rüseni ajakirjas *Tuna* ilmunud artikli „Ajaloalise mõtestamise struktuurid“ järelsõnas kirjutanud autori kohta: *Ta oli õieti esimene ajaloolane, kes püüdis süstemaatiliselt rajada oma praktilist ajalookirjutust teoreetiliste põhjenduste vundamendile. Rüsen on tunnistanud ajalookirjutuse teooria (hissoorika ehk historioloogia) juhtivaks spetsialistiks kogu maailmas ning on andnud kaaluka panuse veel selle heaks, et ajalooarutelu teoreetiline mõõde saaks laiema sotsiaalse kõlapinna ja kuuluks loomuliku osana nüüdisaegsesse kultuuridiskussiooni.* (Kivimäe 2001).

2.3 Ajaloonarratiiv, ajalooteadvus, identiteet

Mis on ajaloonarratiiv? Jörn Rüsen kirjutab oma teoses „*History: Narration, Interpretation, Orientation*“ (Rüsen 2005), et paljud ajaloolased jätaksid sellele küsimusele vastamise meelsasti filosoofidele ja kirjandusteadlastele, kuid ta ise leiab, et ajaloonarratiivi mõiste toob filosoofia ja lingvistika ajalooteadustele arvatust märksa lähemale. Selle seisukoha poolest sarnanevad Rüseni vaated ajaloo filosoof Hayden White'iga (s 1928), kes viljeleb keelelist lähenemist ajalookirjutusele. *Eriline selle lähenemise juures on huvi ajaloolise teksti kui autonoomse terviku vastu. White'i algses provokatiivses sõnastuses andis selline uurimisnurk vastuseks uue nägemuse ajaloolisest narratiivist: „ajaloolised narratiivid on sõnalised fiktsioonid, mille sisu on samavõrd leiutatud kui eest leitud ning mille vormidel on enam ühist oma kirjanduslike analoogide kui teaduslike tekstidega* (White 1978: 82).“ (Piirimäe 2011: 44). Ka Rüsen viitab oma teoses White'ile ja lisab, et paljud ajaloolased olid šokeeritud

asjaolust, et nende meelest ratsionaalset ja rangelt metodoloogilist distsipliini lähendatakse nende jaoks ebamäärastele valdkondadele nagu kirjandus või poeetika.

Kreeka keelne sõna *poiesis* tähendab otsetõlkes „midagi tegema“ ja Rüsen leiab, et ka konservatiivsed ajaloolased ei saa kõrvale heita fakti, et inimhõistus lähenebajaloolise mõtlemise ja tunnetamise protsessile loominguiliselt. Loomingulisi mõtteid esitatakse sageli narratiivide kaudu ja ajalugu on nende narratiivide kogum. Rüsen kirjutab ka, et ajalooteaduses on laialt levinud arvamus, mille kohaselt selgelt eristatakse faktoloogilisi ja fiktsionaalseid narratiive ja leitakse, et ajaloonarratiiv tegeleb vaid faktide ja mitte fiktsiooniga. Tema arvates võib selline piiritlemine ajalooteaduses olla vägagi ekslik, kuna ajaloo tuum peitub rohkemas kui pelgas faktide ja fiktsioonide eristamises ning et ajaloo valdkonnas ei tohiks kõike, mida ei saa faktidega kinnitada, veel fiktsiooniks nimetada.

Rüsen leiab, et ajaloonarratiivi omapära iseloomustavad kolm tunnust:

1. Ajaloonarratiiv on tihedalt seotud mälu mõistega. Meie aju kasutab mälukilde minevikust ja selle kaudu saab olevik meile seeläbi arusaadavamaks ja tulevik ootuspärasemaks.
2. Ajaloonarratiiv korrastab järjepidevuse idee kaudu kolme ajadimensiooni (minevik, olevik, tulevik) ühtsust meie tajus. Selle kaudu kohandatakse inimese reaalsed kogemused tema ootuste ja kavatsustega nii, et minevik muutub oleviku ja tuleviku seisukohast oluliseks.
3. Ajaloonarratiiv on oluline ka selle autorite (*authors*) ja kuulajate (*listeners*) identiteedi kujundamises. Sellest funktsioonist oleneb, kas järjepidevuse kontseptsioon osutub usutavaks või mitte. Nimelt peab järjepidevuse kontseptsioon kuulajaid veenma enese kestvuses ja stabiilsuses läbi ajaliste muutuste (Rüsen 2005: 11).

Neid kolme tunnust võiks aidata selgitada ajaloonarratiiviga tihedalt seotud mõiste „ajalooteadvus“, mis on Rüseni teooria keskseid mõisteid. Ka ajaloonarratiivi mõistet

defineerib Rösen ajalooteadvuse kaudu: *Ajaloonearratiiv on ajalooteadvuse aluseks oleva korrastatud vaimse tegevuse tulem*² (Rösen 2005: 10). Artiklis „Ajalooolise mõtestamise struktuurid“ kirjutab ta: „*Ajalooteadvus on mineviku meenutamise, oleviku tõlgendamise ning tuleviku ootamise kompleksne seos. Ta realiseerib kogu seda seost, suunates aktuaalsed kogemused inimese ja tema maailma ajalise muutumisest küsimustena mineviku meenutamisele, aktualiseerides minevikutundmist oleviku orienteerumisvajaduste rahuldamiseks ning toetades sellest lähtudes tulevikuootusi ajaloolise kogemusega.*“ (Rösen 2001: 31) Röseni teooria kohaselt on inimese ajalooteadvuses palju enam kui üksnes mineviku kategooria. Ajalooteadvus aitab rakendada kogemusteküllased teadmised inimminevikust kaasaja analüüsiks ning tõlgendamiseks mida on tulevikult realistlik oodata. Ajalooteadvus realiseerib kolme ajamõõtme sisemist seost ja võimaldab seeläbi minevikul olevikku kõnetada nii, et avaneb tulevik kui tegevusperspektiiv. Ajalooteadvus on Röseni arvates inimliku identiteedikujunduse hädavajalik tegur.

Identiteet on Röseni järgi inimeste võime töötada sotsiaalses seoses teiste inimestega, siduda nende teiste erinevad ootused omaenda vajadustega, võõrinterpretatsioonid eneseinterpretatsioonidega ümber oma olemasolu üheks seesmiselt kooskõlaliseks ning tegevust võimaldavaks tõlgendusmustriks. Sel määral, mil see tõlgendusmuster on ajaga suhestatud, võib rääkida ajaloolisest identiteedist. Inimidentiteet on ajaga suhestatud kahesugusel viisil. Esiteks kogeb iga inimene, et tema ise, teised inimesed ja maailm, milles nad elavad, pidevalt muutuvad. Teiseks määrab inimidentiteeti temapersonaalne aeg: see on tegevust juhtivate kavatsuste, lootuste, igatsuste ja hirmude kujul esinev aeg. Ajalooline identiteet on aga inimese võime integreerida neid ajakogemusi ja sihte seesmiselt kooskõlaliseks ning tegevust võimaldavaks ettekujutuseks oma olemasolu kulust. Rösen toob näitena sisse metafoori: *Ajalooline identiteet on inimeste võime ujuda aja voolus. /---/ Ajalooteadvus ei ole midagi muud kui hinge ja vaimu ujumisliigutused, mida inimene teeb kogu oma eluaeg, et tulla elamist võimaldavalt toime omaenda ajaloolisusega (tõsiasjaga, et ta peab aja voolus ujuma).* (Rösen 2001: 32).

²Inglise keeles: „Historical narration is a system of mental operations defining the field of historical consciousness“ (Rösen 2005: 10)

Selle kaudu, et lugusid jutustatakse ja edasi antakse, tekkivad ja kinnistuvad ühiskonnas vaated ja mallid. Igal sotsiaalsel grupil on oma vaated ajaloole, mille kaudu avaldub kollektiivne identiteet. Ka etnoloog Ene Kõresaar leiab Rüseniga sarnaselt, et identiteedi teadvustamisel ja tunnustamisel on oluline faktor mälu ning et mälu seob ajaloo identiteediga ja vastupidi, identiteedi ajaloo. Kuidas ja mida me mäletame ning kuidas inividid mõistavad minevikku ja suhestavad sellega praeguse sotsiaalse situatsiooni, on võtmetähtsusega (Kõresaar 2005: 10). Ajaloolane Marek Tamm on identiteedi ja mälu kohta kirjutanud aga järgmist:

kultuurimälu toimub niisiis pidevalt mineviku töötlemine, mille käigus selgitatakse, mida on vaja säilitada ja mida unustada. /---/ Narratiiv kujutab endast üht kultuurimälu kõige olulisemat kujundajat. Rahvast saab tinglikult käsitleda narratiivse kogukonnana, mille identiteet tugineb suurel määral lugudele, mille järgi me elame. Või täpsemalt – narratiivsetele muististele, mis annavad sidususe rahvuse minevikule. Need muistised pole sealjuures universaalsed arhetüübid, vaid igale kultuurile iseomased struktuurid, mis on ajas muutlikud (Tamm 2012: 52 – 53).

Ajaloonarratiivide üldfunktsiooniks leiab Rüsen olevat praktilise elu suunamise ja orientiiride kättenäitamise, kasutades selleks mälu pilte, tasakaalustades identiteeti ja arendades järjepidevuse kontseptsiooni. See üldine funktsioon võib realiseeruda neljal erineval moel, nelja vajaliku tingimuse kaudu, mis peavad olema täidetud selleks, et inimühiskond säilitaks oma püsivuse. Need tingimused on jaatus (*affirmation*), järjepidevus (*regularity*), eitus (*negation*) ja muutumine (*transformation*). Nende inimelu ja aja vaheliste suhete kaudu võib eristada ka nelja funktsionaalset ajaloonarratiivi tüüpi: traditsiooniline (*traditional*), seletav (*exemplary*), kriitiline (*critical*) ja geneetiline (*genetical*) narratiiv, mis on vastavusse seatud historiograafia³ kategooriatega, nagu mäletamine, järjepidevus, identiteet ja aeg (Rüsen 2005: 12, vaata samuti tabelit LISA 1). Järgnevalt püüangi lahti seletada Rüseni ajaloonarratiivi neli erinevat tüüpi, mida ta käsitleb oma teoses „*History: Narration, Interpretation, Orientation*“.

³Historiograafia – ajalookirjandus, ajalooteaduste arengut käsitlev teadusharu.

2.4 Jörn Rüseni ajaloonarratiivide tüpologia

Esimeseks tüübiks Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogias on **traditsiooniline narratiiv**, mille kohaselt on traditsioonid ja järjepidevus vajalikud selleks, et inimkond oma rajal püsiks. Need tuletavad inimestele meelde nende päritolu ja juuri ning mõjutavad ka kaasaja reeglite ja normide kujunemist ning identiteediloomet, kandes edasi juba etteantud kultuurimustreid. Näitena toob Rüsen välja valitsejate põlvnemislood, mille eesmärgiks on tavaliselt kinnitada tulevaste valitsejate õigust võimule. Religioossetes kogukondades on traditsiooniliseks ajaloonarratiiviks usu kujunemisest ja selle tähtsatest tegelastest rääkivad lood. Siia kategooriasse kuuluvad ka lood, mida jutustatakse teatud kindlatel puhkudel nagu seda on näiteks juubelitel peetavad kõned. Mõnel juhul on võimalik traditsioonilist narratiivi isegi „jalutada“. Seda näiteks Bostoni Vabaduse rajal (*Freedom Trail*) kus 4-kilomeetrine punastest tellistest laotud rada juhatab jalutaja erinevate ajalooliselt oluliste vaatamisväärsuste juurde. Kõikides nendes lugudes omandab aeg teatud mõistes igavikulise mõõtme, sest neid lugusid räägitakse (või „jalutatakse“) veel mitmeid põlvkondi hiljemgi. Traditsioonilist ajaloonarratiivi peab Rüsen küllaltki piiratuks, kuna traditsioonid ise on empiirilised, heterogeensed ja ka väga üldistavad.

Teiseks tüübiks on **seletav ajaloonarratiiv**, mis aitab abstraktseid reegleid ja tõekspidamisi konkretiseerida, jutustades lugusid, mis demonstreerivad reeglite paikapidavust üksikjuhtumite kaudu. Rüsen toob näite varastest naisuuringutest (*women studies*). Selleks, et demonstreerida abstraktset printsiipi naise ja mehe võrdsusest, eelistasid nais-ajaloolased lugusid, mis rääkisid peamiselt naiste saavutustest, võimekusest, töökusest ja tähtsusest varasematel aegadel. See lähenemine mõjutas paljusid naisi ja nende meisterlikud kunstiteosed ning laialdased teadmised nii teadusest, religioonist, majandusest kui ka poliitikast ei jäänud järgnevate põlvkondade eest varjule. Seletavad narratiivid toovad näitena välja üksikjuhtumi, mis demonstreerib seda, kuidas rakenduvad üldised reeglid. Seletavad narratiivid on samuti ka lood, mis esitavad näiteid pahedest ja voorustest. Ajakirjandusest võib väga tihti leida allusioone ajaloos toimunud sündmustele ja need allusioonid järgivad

Rüseni arvates seletava narratiivi loogikat. Ta leiab, et seletava ajaloonarratiivi loogika peitub lauses: *historia vitae magistra* (ajalugu on elu õpetaja).

Kolmandaks on Rüseni tüpoloogias **kriitiline narratiiv**. See käsitleb inimeste võimet heita kõrvale ja öelda „ei“ traditsioonidele ja printsiipidele, mis neile peale on surutud. See „ei“ toetab kavatsetud muutusi kultuurilistes mustrites. Lugudes, mis puudutavad naiste emantsipatsiooni, on kriitilise narratiivi esinemine väga sage. Teada-tuntud on lood naiste kannatustest pika ajalooga patriarhaalses ühiskonnas. Nende lugudega loksutavad feministidest ajaloolased paigast traditsioonilise arusaama naiseks olemisest ja seega avavad kuulajate meeli alternatiivseteks võimalusteks. Rüseni sõnul meenutavad kriitilised narratiivid kõrvalekaldeid, mis muudavad senised olukorrad keerukamaks. Need lood kujutavad järjepidevust vaid skemaatiliselt ja kaudselt ning seda peamiselt selle kaudu, et lõhutakse seni kehtinud järjepidevuse ideed. Mis puudutab nende lugude endi jätkuvust, elavad nad narratiivide arvelt, mille nad hävitanud on. Kriitilised narratiivid loovad oma identiteedi seeläbi, et eitatakse enesest arusaamise mustreid: nende identiteet on kangekaelsus. Kriitilised lood on vastanduvad lood (*anti-stories*) ja aeg muutub nendes lugudes hinnangulisuse objektiks. Rüseni teooria kohaselt asendavad kriitilised narratiivid eelnenud mudeli teisega, kuid struktuur, mis peaks muutust ennast tähtsaks, on siiski puudu.

Muutuse olulisus määratleb aga Rüseni tüpoloogia neljanda tüübi – **geneetilise ajaloonarratiivi**. Seda tüüpi lood annavad juhiseid selleks, et toime tulla väljakutset pakkuvate ajaliste muutustega. Geneetilised narratiivid meenutavad transformatsiooni võõrastest eluvormidest meile omasteks. Need lood esitavad järjepidevust kui arengut, mille puhul teisenemine on eluvormide püsima jäämise seisukohast vajalik. Geneetiliste lugude identiteet formuleerub muutuste ja järjepidevuse kaudu ja muutusi nähakse neis lugudes kui püsijäämise faktorit. Geneetilised narratiivid organiseerivad inimese enesest arusaamist kui ajalisel dunaamilist protsessi. Naisajaloos on sellised narratiivid loobunud traditsiooniliste arusaamade ja printsiipide defineerimisest ja nende vastu võitlemisest. Abstraktsed antiteesid asendatakse sellega, et rõhutatakse dunaamilist struktuurilist muutust ja kasutatakse sugu kui ajaloolist kategooriat.

Ajaloonarratiivi neli tüüpi ei välista üksteist, vaid on tihedalt omavahel seotud, üksteisest siiski selgelt eristudes. Rüsen väidab, et kõik ajaloolise taustaga tekstid sisaldavad kõiki nelja narratiivi tüüpi, kuid peaaegu alati domineerib üks neist teiste üle. Narratiivi tüübid on võimalik seada loogilisse järjekorda: iga geneetiline narratiiv sisaldab endas seletava ja traditsioonilise narratiivi elemente ja funktsioone nagu ka seletav narratiiv sisaldab endas traditsioonilisi lugusid. Traditsiooniline narratiiv on baas ning kriitiline narratiiv on defineeritav selle kaudu, kuidas ta vastandub teistele tüüpidele (Rüsen 2005: 12 – 15).

Teooria paremaks mõistmiseks toob Rüsen näite Samuel Johnsoni teosest „*Journey to the West Islands of Scotland*“ („Teekond Šotimaa läänesaartele“), mis avaldati esmatrükis 1775. aastal. Minu meelest näitlikustab ja selgitab see eelnevaid teoreetilisi seisukohti suurepäraselt. Rüseni näite esitan järgnevalt kokkuvõtlikul kujul.

Šotimaal asub vana loss, mis oli kunagi Macleani klanni pealike residents ja mis siiani kuulub nende järeltulijatele. Lossi seinas paikneb kivi, millele on raiutud: *Kui keegi Maclonichi klanni meestest peaks selle lossi juurde saabuma, olgu või südaööl, maharaiutud pea käes, võib ta leida siit varju ja kaitset kõigi eest*⁴. See tahvel on pühendatud sündmusele, mis leidis aset väga ammu, kui Macleani ja Maclonichi klannid omavahel sõdisid. Macleani klanni juht, saatjaks tema lapseootel naine, kaotas võitluses oma elu ning ta naine võeti sõjavangiks. Naisele esitati nõue, et kui sünnib poiss, tuleb laps hukata, kui tüdruk, jäetakse ta ellu. Naisel sündiski poeg, kuid Maclonichi juhi naisel sündis samal ajal samuti laps – tütar. Naised vahetasid lapsed, et nad mõlemad võiksid elada. Noor Maclean, kes aja möödudes võitis tagasi oma teenitud staatuse klanni juhina, lasi tänutäheks elupäästmise eest kivisse raiuda lubaduse kaitsta kõiki Maclonichi klanni liikmeid, keda peaks varitsema hädaoht.

Rüseni eesmärgiks on (taas)esitada seda narratiivi neljas erinevas variatsioonis, vastavalt oma tüpoloogiale. Ta palub meil end ette kujutada Macleani klanni järeltulijana, kes elab praegu kõnealuses lossis ja ühel ööl tuleb uksele koputama mees, kes ütleb, et politsei otsib teda

⁴Inglise keeles: „If any man of the clan of Maclonich should appear before this castle, though he come at midnight, with a man's head in his hand he shall find here safety and protection against all“ (Rüsen 2005: 21)

kuritöö eest taga, aga kuna ta on Maclonichi klanni järeltulija, palub ta abi ja kaitset. „Mida võtaksite teie ette ja kuidas seletaksite olukorda inimesele, kes pole klannide ajalooga tuttav?“, küsib Rüsen. Tema arvates sõltub narratiiv, mille sa oma mitte-kursis-olevale tuttavale esitad otsusest, mille sa abivajaja suhtes langetad ning teisipidi – otsus mille sa abivajaja suhtes langetad sõltub suuresti vana klanni legendi tõlgendamisest. Rüseni meelest on interpreteerimisvõimalusi neli:

1. Sa peidad kurjategija, sest tunned endapoolset siduvat kohustust austamaks iidset kokkulepet ja traditsiooni. Jutustad oma tuttavale loo vahetatud lastest ja põhjendad, et peidad kurjategija sõpruse märgiks kahe klanni vahel.
2. Peidad kurjategija, kuid põhjenduseks tood üldise tava, et teenele vastatakse teenega. Jutustad tuttavale loo, märkides, et sinu moraalikoodeks nõuab teenele vastamist ja kokkuleppe austamist.
3. Keeldud kurjategijat aitamast. Tuttavale jutustad küll loo, kuid lisad, et sa ei usu selle tõelisusesse ja see on pelgalt müüt ning pole faktoloogiliselt tõestatud. Esitad mitmeid kriitilisi vastuargumente, et vabastada end moraalsest kohustusest.
4. Otsustad kurjategijat veenda, et politsei eest põgenemine on mõttetu ja et targem on end üles anda. Vastutasuks pakud, et palkad talle parima advokaadi. Tuttavale jutustad küll loo vahetatud lastest, kuid lisad, et seadused ja normid on sellest ajast palju muutunud ning ei kehti enam. Tunned teatud kohustust küll Maclonichi klanni järeltulijat aidata, kuid soovid seda teha vastavalt kaasajal kehtivatele seadustele ja normidele. (Rüsen 2005: 21- 24).

Seda näidet peab Rüsen oluliseks illustreerimaks ajalooteadvuse vajalikkust moraalsete väärtuste ja moraalist lähtuvate otsustega tegelemisel ning samuti seda, kuidas ajalugu mõjutab suhteid meie endi, meie väärtushinnangute ja reaalsete teguviiside vahel. Moraalsed väärtused peaksid tingima teguviisi, mille kasuks me erinevates situatsioonides otsustame ja

me hindame situatsioone vastavalt oma moraalsetele tõekspidamistele. Ajalooteadvus on vajalik eeltingimus vahendamaks väärtushinnanguid ja reaalseid tegusid.

Selgitanud Rüseni teooria põhijooni ja toonud mitmeid illustreerivaid näiteid, püüan järgnevas peatükis ajaloonarratiivide teooriat rakendada praktilises etenduse analüüsis.

3. Lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ analüüs Jörn Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogia põhjal

Käesolevas peatükis rakendan Jörn Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogiat lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ analüüsis. Liigun mööda ajaloonarratiivide tüüpe ja püüan leida lavastusest vasteid. Selle kaudu loodan avada „The Rise and Fall of Estonia“ sügavamaid kihte ja tähendusi.

Esmalt tuleb lisada aga üks selgitus. Lavastuses kasutatakse väga vähe tegelaskujude nimesid. Üheks stseeniks on ema äraviimise stseen, kus ootamatult tuppa astunud küüditaja (Tambet Tuisk) küsib ema käest: „Paju, Marje?“, millele ema jaatavalt vastab. Teiseks on võimukoridori stseen, kus vastset iseseisvuse saavutanud Eesti riigitegelased vaidlevad selle üle, kuidas peaks välja nägema Eesti Vabariigi juhtimine. Kuigi nii mõnegi tegelase maneerid, välimus ja hääletoon annavad selgelt mõista, millise taasiseseisvumisega seotud persooniga tegemist on, ei kasutata kordagi nimesid. Vaid siis, kui Rasmus Kaljujärve tegelaskuju küsib sigaretti pahviva Tambet Tuisu käest, et kust ta suitsu sai, vastab too: „Marju käest“ (vihjates selgelt Marju Lauristini isikule). Rohkem aga nimesid ei nimetata ja kuna teater NO99 kasutab tihti oma lavastustes näitlejate päris nimesid, siis kasutan ka siinses töös tegelaste eristamiseks näitlejate nimesid.

3.1 Traditsiooniline ajaloonarratiiv lavastuses „The Rise and Fall of Estonia“

Nagu eelmises peatükis esitatud, tuleb traditsioonilise ajaloonarratiivi alla liigituv lugu inimestele meelde nende päritolu, juuri ja ideid, mis on seotud nende minevikuga. Lisaks sõnale (dramaturgia) luuakse lavastuses fiktsionaalne maailm ruumi, näitleja mängu, kaameratöö ja muude teatrikunsti väljendusvahendite abil. Traditsioonilist narratiivi esitatakse lavastuses näiteks Mirtel Pohla kehastatud ema tegelaskuju kaudu. Esimest korda näeb vaataja teda neljandas, ema äraviimise stseenis mis leiab tekstiraamatu põhjal aset 1951. aastal. Stseen viitab Leelo Tungla autobiograafilisele teosele „Seltsimees laps ja suured inimesed“ (2008), kus autor muuhulgas kirjeldab ka lapse silmade läbi seda, kuidas tema õpetajannast ema 1951. aastal Siberisse küüditati. Ema ja tütar (Eva Klemets) seisavad köögis ja pesevad nõusid. Ema olekust õhkub soojust ja turvalisust. Sisenevad kaks vene sõdurit (Tambet Tuisk ja Jaak Prints), kes käsivad kooliõpetajast emal asjad pakkida. Nad käituvad jõhkralt ja halastamatult, raamatud ja isiklikud esemed loobitakse põrandale, laulvale lapsele virutatakse kõrvakiil. Terve stseeni on üles ehitatud vastandusele. Ühelt poolt koduhoidva malbe ja tööka eesti naise kuvand, teiselt poolt jõhkrutsev võõras anastaja. Ema tegelaskuju esindab justkui eestiaegsettraditsioonilist naiseideaali, seda nii oma riietuse, välimuse kui ka maneeride ja käitumisega. Naiselt (emalt) eeldatakse turvalisust, headust, hoolt ja armastust ning neid omadusi Mirtel Pohla tegelaskuju endas ka kannab, minetamata neid ka keset küüditamist hirmunud lapsel pissiseid pükse vahetades. Küüditaja kuju võib samuti pidada traditsiooniliseks: järsud maneerid, kalk ilme, munder ja läikima löödud kirsad. Selline on arvatavasti suurema osa (ka nende, keda küüditamine kunagi puudutanud ei ole) eestlaste kujutluspilt vene sõdurist, kes kedagi Siberisse küüditama tuleb. See stereotüüp on jõudnud meieni läbi raamatute, filmide ja jutustatud lugude ning kinnistunud meie kollektiivsesse teadvusesse.

Traditsioonilist „vana hea eesti aja“ narratiivi esitab lisaks õpetajanna tegelaskujule ka neljast stseenist koosnev jada, kus vaatajale näidatakse kõigepealt (9. stseenis) talvisele, härmatanud aknale ilmutat tüdrukut (Eva Klemets), kes kleebib klaasile paberist lumehelbe, asetab aknalauale sussi ja sussi sisse kirja. Järgnevas (13.) stseenis võtab ema (Marika Vaarik)

sussist kirja ja asetab asemele õuna. Kolmandas (15.) stseenis ilmub aga ootamatult aknale Rasmus Kaljujärve kehastatud taasiseseisvuse aegne poliitikategelane, kes võimukoridori stseenis püüdis noorukese Eesti järgnevaid samme planeerida, ning sööb justkui muuseas ära sussis oleva õuna, visates südamiku tagasi sussi. Viimases (17.) stseenis ilmub aknale uuesti tüdruk, kes sussist näritud õunasüdant leides mõtlikult, lõug kätel, aknale istuma jääb. Aken, millel tegevus toimub, loob allusioone esimese Eesti Vabariigi aegsete jõulupostkaartidega: härmas aken, taamal paistvad jõulukuuse tuled, pitsist kardin ja päkapikku ootav suss. Nelja stseeni, mis ei esine lavastuses järjestikku, vaid teiste stseenide vahel, seob lisaks samale aknale ka Urmas Sisaski klaveripala „Kassiopeia“, mis oma helguses rõhutab veelgi vana eesti aja romantiseerimist. Kuid postkaartlik sulnidus lõhutakse, ilus eesti aeg ja ideaalid (mida õun kui vili ka sümboliseerida võib) süüakse ära ja järele jääbki vaid järatud südamik.

Traditsioonilist kuvandit „tublist eesti naisest“ esindab Mirtel Pohla tegelaskuju ka 25. stseenis „Tea party Marie Antoinette stiilis“, kus baroksetes puhvkleitides ja parukates Tambet Tuisk ja Risto Kübar ümber hakkaja pereema keerlevad ja teda ohtrate kiidusõnadega üle valavad. Sädistav-beibelik kiituselaviin stiilis: *Issand jumal, sa oled nii tubli! Kuidas sa jõuad seda kõike? Mina küll seda ei suudaks! Sa näed super hea välja! Eesti naine on tubli! Nii uskumatult tubli!* kõlab aga pigem survestavalt ja ahistavalt, ning tegelikkuses end laste, töö ja mehe pärast poolsurnuks rabanud naine hakkab kurnatusest nutma. Kaks „sõbrannat“ ütlevad justkui lohutuseks veel paar korda *Sa oled nii tubli!* ning veavad Mirteli eksperimentaalse *house*-muusika järgi tantsima. Mõlemad tantsivad graatsilisi ja sensuaalselt naiselikke liigutusi tehes, ning Risto Kübar korrutab: *Tõeline naine tantsib nii! Tõeline naine tantsib nii!* samal ajal kui „tubli eesti naine“ järskude ja ebanaiselike liigutuste kaudu end välja elab. Selles stseenis võib näha küll traditsioonilist tubli eesti naise kuvandit, kuid suhtumine sellesse on pigem kriitiline. Naiselt võidakse oodata kannatlikkust, tasakaalukust, kodu, laste ja mehe eest hoolitsemist samal ajal eeldades, et ta näeb ka suurepärase välja, kuid pealtnäha perfektse naise kesta all võib olla frustrereeritud ja õnnetu inimene. Samas võib seda tõlgendada ka kui vihjet sellele, et tänapäeva mehed feminiseeruvad ja naised peavad enda õlul kandma raskeid koormaid, minetades seeläbi oma naiselikkuse.

3.2 Seletavad narratiivid lavastuses „The Rise and Fall of Estonia“

„The Rise and Fall of Estonia“ sisaldab ka seletavaid narratiive ning iseloomulikuks näiteks on siinkohal auto ostmise stseen (6.), mille toimumisajaks 1975. aasta. Valgusküllases, kuid äratuntavalt nõukogudeaegses korteris küpsetab pereema (Mirtel Pohla) saiu ja keedab kohvi, tütar (Eva Klemets) joonistab ja poeg (Rasmus Kaljujärv) vaatab ootusärevalt aknast välja. Raadiost mängib Joel Steinfeldti „Tiigrikutsu“ ja saabuval külalised (Sergo Vares ja Marika Vaarik), kes erilise sündmuse puhul külla kutsutud. Arutatakse selle üle, kas „seal“ (kuna vaatajale ei ole veel avaldatud, kus pereisa on või mis sündmusega tegemist on) ka saba võib olla. Järgneb dialoog:

SERGO: *Eks see võib ju aega ka võtta.*

MARIKA: *Kes seda teab, kui pikk see saba seal on.*

MIRTEL: *Saba? Arvad, et on saba?*

SERGO: *Ei ole seal mingit saba! Seal mitte!*

MARIKA: *Arvad?*

SERGO: *Seal ei ole mingit saba.*

MARIKA: *Ei seal ei ole mingit saba.*

SERGO: *Saba seal ei ole. Aga mis seal võib olla...*

Dialoogi katkestab akna tagant kostev autosignaal ning selgub, et pereisa (Gert Raudsep) on ostnud valge Žiguli. Kõik pressivad end autosse, valitseb pidulik meeleolu ning isa seletab, et poes oli vaid kolm autot, millest üks ei läinud käima ja teine oli punane, niisiis valis ta alles jäänud valge. Kõik nõustuvad tähenduslike nägudega. Näitlejate mängus tekib selge alltekst: punast värvi auto ostukõlbmatuks tunnistamine sümboliseerib kommunistlike vaadete tõrjumist. Marika Vaariku tegelaskuju sõnab: *No mis nii viga, iga nädalavahetus kuhugile reisile!*, sellest repliigist ja Sergo Varese vahetatud pilgust võib välja lugeda kerge

kadedusenüansi, mis ka teistele märkamata ei jää ning mille peale pereisa pakub, et nad võiksid kõik koos Keilasse sõita. Viimaks otsustatakse tuppä kohvi ja saiakesi nautima minna.

Tegelaste tuppä sisenemisel toimub aga ajanihe: lauaääres toolil istub venelasest küüditaja (Tambet Tuisk) ja kohal on ka tõlk (Jaak Prints), mõlemad vaatajale tuttavad ema äraviimise stseenist. Toolil lebab Saksa sõjaväelase munder ja küüditaja tahab teada, kelle oma see on, vaikimise korral lubab ta kõik maha lasta. Viimaks astub Gert sammu ette ning kuigi Mirtel üritab kätega ta suud sulgeda, tunnistab ta mundri enda omaks. Küüditaja viib ta seina äärde ja laseb maha. Kaamera näitab suures plaanis šokeeritud Mirteli nägu, kuid ka siis ei tee ta muud, kui vaatab kivistunud ilmel tapjale otsa. See illustreerib ilmekalt olukorda, kus totaalne režiim halvas täielikult inimeste tegutsemis- ja mõtlemisvõime. Ka Meelis Oidsalu kirjutab ajakirjas Teater. Muusika. Kino: *On vaataja valik, kas ta võtab erinevate aja- ja tunnetuskihtide segamist dramaturgilise, vormilise puudujäägina või hoopis sisulise, intrigeeriva probleemiasetusena, näitamaks nõukogude aja tavakäsituste vastuolulisust ja absurdsust* (Oidsalu 2011: 28). Järgneb Marika Vaariku loetud voiceover, katkend Mats Traadi teosest „Harala elulood“, kus naine meenutab, kuidas 1944. aastal tema nooruspõlve armastus Vene ohvitseri poolt kaasiku ääres maha lasti kuna pööningult oli leitud tema Saksa sõjaväelase munder. See pealeloetud tekst on lavastuses ainuke koht, kus kasutatakse otsest suulist narratiivist vormi, jutustatakse konkreetse inimesega toimunud sündmustest. See on üks juhtum ajaloost, mis illustreerib paljude eestlastega toimunud tragöödiaid ja läbielatud katsumusi stalinistlikul perioodil ja seetõttu on see koht lavastuses üks paremaid seletava narratiivi näiteid.

Stseeni ajanihe iseloomustab väga markantsel kujul seda, kuidas lähedastega või oma rahvaga toimunud traagilised sündmused säilivad mentaalsel kujul aastakümneid. Nagu eelpool mainitud, on üldiselt kolm-neli inimpõlve omavahel justkui kogemuslikult seotud, vanemaid põlvkondi käsitletakse pigem ajaloona ja nendega juhtunud sündmusi ei võeta nii isiklikult. Mälu võib ootamatult genereerida märksa varem toimunud traagilisi sündmusi, mis on juhtunud kas enda või oma lähedastega ja mida ei saa unustada ka kõigi mugavustega korteris kohvi juues, saiakesi süües ja naabri uut autot kadestades. Sellest lähtuvalt on loogiline, et

1944. aasta traagilise sündmuse vahendajaks on lavastuses valitud 1970ndate aastate tüüpiline perekond. Samas autoostu stseeniga jääb see pealtnäha eraldiseisvaks, sest paar episoodi hiljem on sama pereisa täie tervise juures. Sõidetakse juba tuttava valge Žiguliga maalt linna, on aasta 1980 ja autoraadiost kostab ansambel Fixi „Tsirkus“.

Auto ostmise ja maalt linna tuleku stseenid näitlikustavad ilmekalt teatud perioodi (antud juhul 1970.-80. aastate) inimese argielu. Väikeseid rõõme, probleeme, suhtumist ja käitumismustreid. Vestlus sabadest ilmestab nõukogudeaegset järjekordade problemaatikat – peaaegu iga kauba ostmiseks pidi lisaks raha väljakäimisele ka pikkades järjekordades seisma, kuid kuna autoostu lubasid jaotati vähestele, siis seal sabasid ei olnud. Auto omamine oli nõukogude ajal märgilise tähendusega ja eelkõige prestiiži küsimus ning laulud „Tiigrikutsu“ ja „Tsirkus“ esindasid lööklaule, mis igal eestlasel peas kumises ja mida pidevalt raadiost kuulda võis. Ka maakoht oli nõukogude ajal peaaegu kõigil ja seda ei kasutatud mitte ainult suvituspaigana, vaid ka kohana, kus kasvatati rohkelt aiasaadusi.

Kaks rahavaidluse stseeni (10. ja 18.) Mirtel Pohla ja Jaak Prints'i vahel näitavad samuti inimeste reaalse maailma, seekord on aga tegemist tänapäevaga. Esimeses episoodis arutab paar selle üle, kes erinevatel töökohtadel kui palju *kätte saab* ja võrreldakse seda Soome palkadega. Mõlemate olekust võib välja lugeda häiritust ja algavat frustratsiooni. Esimese ja teise episoodi vahel on möödunud teatud (arvatavasti mitte väga pikk) ajaperiood, kuid mehe käitumine näitab, et masendus ja frustratsioon on süvenenud. Ta vannub, tõstab Mirteli peale häält ja nõuab, miks naine üldse tööl käib kui selle eest *inimese raha* ei maksta. *Vittu me teeme siin kuradi Eestis, kui meil raha ei ole?*, küsib ta ning lisab, et tema kavatseb Eestist minema minna ning Mirtel ise teab, kas tuleb või ei tule. Kui aga naine küsib, mis lastest saab, vastab ta: *Persse need lapsed. Lähevad sinu ema juurde. Raha saab neile postiga ka saata. Minul polnud ka kunagi isa kodus ja sittagi ei juhtunud*. Ühelt poolt seletavad need stseenid tänapäeva inimeste reaalseid probleeme: seda, kuidas üha rohkem eestlasi läheb oma kodumaalt väikeste palkade tõttu minema ning valitseb teotahte ja ambitsioonide puudus. Mitmete lavastuse stseenide puhul võib täheldada vastavalt rõhuasetustele erinevaid tõlgendusvõimalusi. Nii võib rahavaidluse stseene käsitleda ka kui kriitilist narratiivi: Jaak

Printsi naisesõimajast mehe tegelaskuju tekitab vaatajas koheselt vastumeelsust, mida süvendab eriti asjaolu, et mees on suurema „elamisväärsse“ palga eest nõus oma lapse maha jätma ja ämmale kasvatada andma.

Kogunenud frustratsioon üritab abielupaar vähendada öise armatsemise stseenis (21.), kuid vaatamata sellele, et tegemist pole nõukogude perioodiga, elatakse majanduslike olude sunnil samalaadsetes kitsastes oludes – nad peavad magamistuba jagama ka imiku ja vanaemaga – kes kumbki kordamööda üles ärkab ja nii ei taha armatsemine kuidagi õnnestuda. Lõpuks on Mirtel sunnitud nutva lapse juurde minema ning Jaak jääb üksi voodisse lamama. Juba varem kogunenud pingetele on lisandunud seksuaalne frustratsioon. Kolme põlvkonda, kes sama katuse all elavad, võib vaadelda mineviku, oleviku ja tuleviku võrdpildina kuid kahe eelneva põlvkonna käitumismudeli põhjal tundub nutva lapse tulevik olevat üsna tume.

Ängi ja frustratsiooni tunnevad ka lavastuse mitmed teised tegelased. Kahekümnendas stseenis näeb vaataja lauda, mis on kaetud tohutu hulga paberite, raamatute, nõude ja esemetega. Laua taga istub mees (Tambet Tuisk), kes püüab keskenduda ja midagi kirjutada, kuid teda segatakse pidevalt. On näha tema ärritatust ning kui sisse astub naine (Eva Klemets) ja ütleb, et nad peaksid projektiga (stseenist ei selgu, mis ala projektiga on tegemist ja see pole ka oluline) otsast alustama, ta plahvatab. Kuid võib aimata, et solvangud, millega ta naise üle valab, on tingitud temas eneses kogunenud rusutusest ja frustratsioonist. Ka teisel Tambet Tuisu tegelaskujul (27.) on närvid pingetest läbi. Liiklusummiku tõttu igale poole hiljaks jäänud kinnisvaramaakler saab pidevalt heliseva telefoni kaudu järjest kuhjuvatest probleemidest teadlikuks, ta on hullumas ning tahavaatepeeglist on näha tema higist pärlendav laup.

Lähtudes Rüseni seisukohtadest on traditsioonilised ja seletavad narratiivid baasiks, millele saavad toetuda lammutavad kriitilised ja ehitavad geneetilised narratiivid. Eelpool toodud traditsiooniliste ja seletavate narratiivide kaudu postuleeritakse lavastuses eestlase olemus ja maailmapilt. Näitlejate rollikäsitus, stsenograafia ja helikujundus lisavad aga narratiividele kriitilis-analüüsiva võtme.

3.3 Kriitilised narratiivid lavastuses „The Rise and Fall of Estonia“

„The Rise and Fall of Estonia“ kaks esimest stseeni esitavad kriitilist ajaloonarratiivi. Esimeses stseenis, kus perekond hommikust sööb ja üksteist vaikides alavääristab, esitatakse seda kehakeele abil: tehakse järgi üksteise söömisharjumusi ning põrnitsetakse etteheitevate pilkudega. Kõik oleks justkui väliselt korras (pere, kodu, suvila, kaetud laud), kuid sisemiselt, pealispinna all, valitseb kaos. Teises stseenis, kus seltskond on kogunenud väiksesse tagasihoidlikku korterisse vastabiellunud paari (Mirtel Pohla ja Risto Kübar) pulmi pidama, avaldub tegelaste esitatud kriitilisus ärritunud verbaalses väljenduses ja seda eriti Mirtel Pohla kehastatud tegelaskuju kaudu. Vastne pruut on endast väljas, kuna ta teeb hommikust õhtuni tööd, kuid elamisväärselt elu saadud raha talle ei garanteeri. Ka teised (mees)tegelased leiavad, et nad ei saa oma panusega võrdväärset palka. Rasmus Kaljujärve tegelaskuju sõnab: *Mul on sama tunne nagu sul: palk peaks olema adekvaatne. Ma saan kolm korda rohkem palka kui sina, aga ma tunnen ka, et ma teen liiga palju tööd selle palga eest.* Ja kui selle peale vapustatud Mirtel sõnab, et ka teeb väga palju tööd, lisab Rasmus: *Teed küll jah, aga need tööd pole võrreldavad. Ja pealegi: sa oled naine.* Stseeni võib vaadata kui kriitilist küsimuseasetust: mis toimub tegelikult ühiskonnas, kus mees saab kolm korda rohkem palka kui naine ja tal on ikka raha vähe? Olemuselt õnnelik sündmus – pulm – muutub pinevaks vaidlustandriks, mis päädib sellega, et pruut tõmbab endale torditüki kurku, lämbub ja sureb.

Lavastuse viimane stseen (30.) näitab seltskonda, kes on seekord kogunenud pulmade asemel peiedele, et mälestada kadunud Eestit. Mälestusõhtusöök vormub aga groteskseks söögiorgiaks ja viisakatest külalistest saavad nägupidi taldrikus sonkivad sead, kes valimatult endale toitu sisse ajavad. Stseeni vormi võib pidada vägagi traditsiooniliseks. Laual on traditsioonilised eesti peosöögid: kartulid, liha, verivorstid ja rosolje, mis loputatakse alla valge viinaga; kõlavad kõned ja toostid, lauldakse kõigile tuntud seltskonnalaule. Sellegipoolest mõjub traditsioonilises võtmes esitatud koosviibimine hüperkriitilise ühiskonnakirjeldusena. Kuid kui lavastuse kahes esimeses stseenis on tegelased sisemiselt ülikriitilised, siis viimases stseenis ei kanna kriitilist hoiakut endas tegelased, nemad paistavad, näod süldikausis, oma eluga üldjoontes rahul olevat, vaid situatsioon esitatakse

hoopis nii, et kriitilise konteksti paneb juurde vaataja. Seda õgimisstseeni võib tõlgendada kui täitmatuse ja rahuldamatuse võrdpilti – ideaalid ja unistused ununevad, vaimsus kaob.

Mitmeid vastuolusid võib näha ka lavastuse 24. stseenis, kus ema (Marika Vaarik), isa (Gert Raudsep) ja äsja koolist saabunud tütar (Eva Klemets), valmistuvad lõunat sööma. Situatsioon, mida tavaliselt võiks seostada turvalisuse ja kodutundega, muutub aga kiiresti ängistavaks, kui laps räägib, kuidas ta samal päeval koos terve klassiga pioneeriks astus. Vanemad on teadaandest šokeeritud ja küsivad, kas tal oma vanavanemate vastu austust ei tunnegi. Segaduses lapsele selgitatakse ärritunult, kuidas tema vanaema Siberis suri ja vanaisa kommunistide eest põgenedes heinarõugu all ära külmus. Lapsele, kes küsib, miks talle mitte midagi varem räägitud pole vastatakse: *Sulle ei saagi ju midagi rääkida. Sa ju kellad kõik kohe mööda küla laiali. Väga hea, et me siiani rääkinud ei ole... Mitte kellelegi ei saa mitte midagi rääkida. Oma lapsele ei saa ka mitte midagi rääkida.* Seepeale puhkeb laps nutma, keda vanemad aga kuidagi lohutada ei püüa, vaid jätavad ta üksi laua äärde nuuksuma.

Selles stseenis võib näha kriitilisuse mitut tasandit. Ühelt poolt kirjeldab see põlvkondadevahelist antagonismi. Laps on oma maailmas siiralt sees ja teeb ka sellest lähtuvaid otsuseid, mida talle on räägitud ja õpetatud. Vanemad pole aga lapsele perekonna mineviku traagilistest sündmustest ja nende seostest kehtiva ühiskondliku korraga midagi rääkinud. Seetõttu mõjuvad nende süüdistused eriti rängalt. Vanemate rahulolematuse ühiskondliku ja poliitilise olukorra suhtes, eelkõige aga sellest vaikimine, on tekitanud frustratsiooni, mis valatakse välja süütu lapse peale. Teiselt poolt soodustab see äärmiselt vastuoluline, kuid samas realistlik ja õõvastav stseen vaatajas kriitilise hoiaku tekkimist. Ollakse kõrvaltvaataja, kuid ometi suudetakse lavastuses luua situatsioon, mis tekitab tugevaid vastureaktsioone.

Mitmetasandiliseks osutub kuueteistkümmes stseen, kus suurele ekraanile ilmub lähivõte igale eestlasele tuttavatest puhmaskulmudest ja suurte kandiliste prillide taha peitunud silmadest ning Jaak Prints'i tegelaskuju kaudu näib pöörduvat Nokia kontserdisaalis istuva publiku poole

Edgar Savisaar. Tema sõnavõtt ei ole pikk ja nii tundub selle siinkohal terviklikuna esitamine mõttekam kui ümber jutustamine, sest viimane ei pruugi edasi anda kogu mõtet.

Kardavad need, kellel on midagi karta ausa silmavaate ees. Sel aastal tuleb kevad teisiti. Kuidas te ennast tunnete? Kas sinised samettoolid, millel istute, on mugavad? Kas te ikka mäletate, et istute seal ainult tänu minule. Mina üksi otsustasin, et Solaris tuleb. Mis siis, et kolm neljandikku Eesti elanikkonnast oli Sakala keskuse lammutamise vastu. Mis sellest muutus? Mis see muudab, mida teie arvate? Kust teie teate, mida eesti rahvas tahab? Kõik on minu vastu, aga ma ei kao kuhugi. Vaadake mulle silma. Vaadake mulle silma. Teil peaks häbi olema.

Tegelikult ei mainita lavastuses kordagi, et tegemist on Edgar Savisaarega, kuid prillide, nasaalse hääle ja teksti kaudu antakse vihjeid ning käivitub vaataja kontekstiloome. Kuid oluline on siinjuures ka see, milline on vastuvõtja ehk publiku suhtumine: on ta inimene, kes Savisaart valib ja on tema jagatud talvekartuleid söönud või suhtub ta Savisaare poliitilistesse vaadetesse kriitiliselt? Selles stseenis saab välja tuua kriitilise narratiivi kaks aspekti. Esiteks võiks siinkohal teha meelevaldse üldistuse ja väita, et suur osa NO99 publikust ja inimestest, kes Nokia kontserdisaalis istuvad, ei poolda Savisaare poliitikat, ei vali teda ja suhtuvad temasse pigem kriitiliselt. Teiselt poolt on Jaak Prints tegelaskuju üleolev ja kriitiline saalis istujate suhtes, mis väljendub tema provokatiivsetes pöördumistes. Stseen lõppeb aga ootamatult groteskselt: kaamera lähivõte liigub kaugemale, nii et vaataja näeb nina kinni hoidvat näitlejat, kes demonstratiivselt läbi näppude nina nuuskab. See, kui Jaak Prints otse publiku poole pöördub ja samuti ka see, kui ta oma rollist välja astub, vastab Brechti võõritusefekti tunnustele, takistades publikul täielikku sisseelamist ja soodustades kriitilise hoiaku tekkimist. Just kriitilise hoiaku tekitamine on nii „The Rise and Fall of Estonias“ kui ka terve Eesti-teemalise tsükli puhul väga oluline (kui mitte kõige olulisem) aspekt. Publikut püütakse teda provotseerides ärkvele raputada ja analüütiliselt (kriitiliselt) mõtlema panna.

Kriitilist narratiivi võib näha ka kahes stseenis (19. ja 26.), kus Marika Vaarik kehastab vana hallipäist naist. Esimeses episoodis näeb vaataja teda laua ääres istumas, seljas rahvusmustriga tikitud kampsun ja peas vildist kübar. Laual põleb küünal ja seisab väike Eesti lipp, mille kõrval lebab ka sinine pass. Vana naine tundub mõtlik ja murelik, ta istub hetke ja

tõuseb siis püsti, kustutab küünla, paneb passi kotti ning läheb uksest välja. Vaataja, teadmata, kuhu naine läheb, võib arvata, et ka tema hülgab Eestimaa ning alles järgmises episoodis, kus võib näha sama naist, voodiserval istumas ja valimisstuudiot vaatamas, antakse mõista, et tegelikult käis ta valimas. Ta vaatab, kuidas võitjad kõnesid peavad, kuid on näha, et ta on tulemustes pettunud. Naine ohkab, paneb teleka kinni, võtab südametilku ja asetab enne laual seisnud Eesti lipu sahtlisse. Just selles žestis avaldub stseeni kriitiline narratiiv. Ta peab valimistes taaskord pettuma, kuid tema võimuses ei ole teha muud, kui asetada riigi sümbol, millesse ta uskunud oli, sügavale sahtlipõhja.

Kurblik-nukra alatooniga on lavastuses ka kolmas stseen, kus mantlisse mähkunud mees (Rasmus Kaljujärv) pimedas helendava telekaga räägib, samal ajal kui ekraanilt valimisreklaamid jooksevad. Tema sonimist meenutavast jutust peegeldub üksindus, igatsus ja mure tuleviku pärast, kuid kellelegi teisele pole oma muresid kurta kui vaid tühje lubadusi vahendavale ekraanile.

Ka lavastuse 22. stseeni võib käsitleda kui kriitilist narratiivi. Sergo Varese ja Tambet Tuisu kehastatud pintsaklipslased rühivad üksteise võidu, infarkti äärel, trepist üles, samal ajal kiites, kuidas Eestis on elu parem kui kunagi varem, et Eesti Vabariik ei ole kunagi maailma asjades nii kaalukalt kaasa rääkinud ja et eestlased olid ja on võitjarahvas. Poolel teel heidab Tambet Tuisu tegelaskuju jalast püksid ja ronib siis trepist edasi. Kõrvale heidetakse kõik, mis takistab neid viie rikkama Euroopa riigi hulka pürgimast. Samuti ei märka „ansiplased“, et joovad vett, millesse Rasmus Kaljujärve tegelaskuju on hetk tagasi oma sigareti kustutanud. Oma visioonist ja eesmärkidest kaugemale ei nähta ja ei hoolita sellest, mis nende sihtide teostamise käigus juhtub. Stseeni võib vaadelda kui „ansipliku“ poliitika kriitikat, mis andis valimiste eel utoopilisi lubadusi, kuid võimul olles need kõik ununesid. Kriitilisena mõjub ka stseeni pealkiri tekstiraamatus, milleks on „Pelmeenidega mehed trepil“, vihjates poliitikute punnkõhtudele, mis nende edasiliikumist veelgi raskendavad.

3.4 Geneetilisid narratiivid lavastuses „The Rise and Fall of Estonia“

Rüseni ajaloonarratiivi tüpoloogia neljas tüüp on geneetiline narratiiv, mille peamiseks iseloomustavaks tunnuseks on transformatsioon ehk muutumine. Ka lavastuse ühesmõjusamas ja olulisemas stseenis, milleks on Sergo Varese esitatud monoloog Marjust (23.), võib näha muutuste elemente. Eero Epneri kirjutatud monoloog on pikk ja emotsionaalne kirjeldus kommunistide tütest Marjust ja 1968. aasta varakevadisest kogunemisest Marju väikses Annelinna korteris. Kuigi tegemist on suures osas fiktsiooniga, võib seda kirjeldust näha kui teatud intelligentsi ringkondade meeleolu ja seeläbi ka ajastu kirjeldust. Kuidas suitsetades ja puskarit juues loodi imaginaarset tulevikku ja ideaalmaastikke ning kuidas taheti kõigest maailmas toimuvast teada saada. Seltskond, kes Marju korterist läbi käib, on mentaalse vabaduse eufooriline näide, kellel oli suur soov maailma avastada, muuta ja orbiidile jõuda.

1968. aasta ei ole stseeni dateerimisel valitud juhuslikult. See aasta on Eesti ja Euroopa ajaloos märgilise tähendusega. Leidsid aset Praha kevade revolutsioonilised sündmused, mida jälgis ärevalt kogu maailm ning toimusid ka skandaalsed Tartu üliõpilaspäevad, kus kakskõrvuti kantud ametlikku loosungit „Üks tont käib ringi mööda Euroopat – kommunismitont“ ja „Inimesed, olge valvsad“, tekitasid kokkupandult seose kõigil. Üliõpilased kui noor intelligents (kelle hulka kuulub ka Marju korteri seltskond), oli muutuste katalüsaator, kellela tulevikus laulev revolutsioon ja taasiseseisvumine oleks suure tõenäosusega toimumata jäänud. Marjut kujutatakse lavastuses kui vabaduse eest võitlevat jõudu, kelle ideaalriik hävitab kakskümmend aastat hiljem tema vanemate ideaalriigi ning kes laseb Toompea pargist välja visata oma kommunistist isa kuju. Kui „The Rise and Fall of Estonia“ retseptsioonis kõlasid arvukad etteheited selle kohta, et lavastuses näidatakse vaid langust ja eestlase portreest on puudu tasakaal, siis Marju monoloog võib oma piiritus tulevikkusuunatuses ja mõttelennukuses esindada tõusu ja positiivset programmi, mis paljude meelest vajaka jäi.

Marju Annelinna korter on küll väike ja suletud ruum, kuid mõtted on seal suured ja vabad. Samas vastandub Marju monoloogile võimukoridori stseen (14.), kus poliitiline iseseisvus on saavutatud ja ruum saab vabaks, kuid kus vaim on justkui purgis. Ühise maailmavaatega sõpruskonnast saab jagelev poliitühendus, kes ei suuda leida üksmeelt selles, kuidas Eesti riiki peaks juhtima hakkama. Unistustest on saanud reaalelulised probleemid, millele lahenduste leidmine ei ole lihtne. Kui need lavastuse tegelaskujud, kes on tulvil frustratsiooni, masendust ja viha esitavad tinglikult küsimuse: *kas sellist me tahtsimegi?*, siis vaba vaim, nagu on seda Marju tegelaskuju, küsib: *kas me oleme sellist Eestit väärt?*

Marju monoloogi stseenis võib samuti kohata brechtilikku võõritust. Kaader, mis eelmises stseenis (22.) oli värviline, muutub nüüd mustvalgeks ja püsib sellisena kogu monoloogi vältel. Kui üldiselt lavastuses kaamerameeste ja helioperaatorite pilti sattumist välditakse, siis stseeni lõppedes näeme kaameraid eemaldumas, kaamerapilti jäävad ka helioperaatorid ja pilt muutub uuesti värviliseks. See kõik rõhutab vaatajal võõrituse tekkimist. Mustvalge pilt eristab stseeni selgelt teistest ning helioperaatorite ja kaamerameeste näitamisega rõhutatakse, et hoolimata paeluvast, isegi hüpnootisest endassetõmbavast monoloogist, mis publiku justkui teise maailma viib, on tegemist siiski lavastusega, mida kantakse video vahendusel üle.

Kui oma riiklik vabadus on käes, saab ükskord eufoorilisest elevusest rutiin. Võim ja bürokraatia saavad talumatult tugevaks. Seda frustreerivat olukorda käsitlevad kaks omavahel seotud stseeni (5. ja 29.), kus esimeses võime näha Risto Kübara tegelaskuju, ülikond seljas, koridoris aukartust äratavalt suure ja uhke suletud ukse ees istumas ja ootamas. Möödub mitu minutit, kuid midagi ei juhtu. Teises stseenis tõuseb ta aga püsti ja hakkab meeleheitlikult vastu ust hüppama, klammerdudes selle külge ja maha libisedes kuid uks jääb ikka suletuks. Bürokraatia on muutunud nii tugevaks, et ühtmoodi mõttetu näib kannatlikult ootamine või püüd ust hingedelt maha joosta. Võim ja bürokraatia jäävad ikka ligipääsmatuks.

Võimu ja bürokraatia tüdimus on ka 1930ndate aastate Eesti märksõna. 1992, aasta pärast taasiseseisvumist, ilmunud Eesti ajaloo ülevaates „Teekond läbi aja“ esitab Lauri Vahtre väga

aktuaalsel mõjuva näite: *Laiuse kandis elas ja töötas taluperemees, mitte mingi hallparun, kes iga Jumala päev vandus Eesti valitsust – selle päevani, mil Eesti valitsust enam ei olnud. Ta ei muutnud oma suhtumist mitte aastate pärast – sel juhul võiks kõnelda müüdist - , vaid päevapealt* (Vahtre 1992: 87 – 88).

Kogu tulevikkusuunatuse juures on Annelinna korteri seltskonna meeltes ka hävinguvõimalus, sest tulevikus ei saa kindel olla: *Vercingetorix ütles: Caesar, sa võid võtta meilt maa, kus me elame, aga maad, kus me surime, ei saa meilt võtta /---/.*⁵ Võib öelda, et eestlase alateadvuses on siiani püsinud loomavagunite kolin ja hirm ajaloo kordumise võimaluse ees. Nii on see ka stseenis (12.), kus taksojuht (Gert Raudsep) võtab peale turisti (Jaak Prints), ning kui tuleb välja, et tegemist on inglasega, ärkab taksojuhil ammune valus mälestus oma metsavennast isast, kes Abja-Paluoja lähistel venelaste poolt tapeti. Ta nõuab turistilt, kes on ilmselges segaduses, seletust, miks inglased lubasid valgeid laevu ja abi, kuid kunagi ei tulnud. Ka tulevikus ei ole ta kindel, vaatamata sellele, et iseseisvus on saavutatud ja autoraadios mängib Star FM. *And now? When Putin come with tanks and bombs and Iskander, you help?*⁶, nõuab ta turistilt, mille peale ei ole viimasel muud kosta kui *Yeah, sure*⁵. Lavastuses kasutatud ajanihked rõhutavad väga oskuslikult seda, kuidas varem toimunud valusad kogemused on mentaalsel kujul meis olemas ning võivad teatud situatsioonides ootamatult vallanduda.

Geneetilise narratiivina saab vaadelda ka leinamaja stseeni (28.). Paar (Mirtel Pohla ja Sergo Vares) istub leinanõustaja (Jaak Prints) kabinetis. Nõustaja uurib, mis nad tundsid, kui said teada, et Eestit enam ei ole ning Mirtel vastab: *„See teadasaamise hetk, kui ma sain teada, et Eestit enam ei ole, siis nagu korraks ehmatas. Aga siis võtsin teadmiseks ja kõik läks omasoodu edasi.“*. Nõustajale appi tulevad kaks assistenti (Eva Klemets ja Risto Kübar), kes vaatavad algul klientidele silma, siis aga hakkavad üksteise kaelas märatsedes ja põrandal

⁵Jaan Kaplinski luuletus „Vercingetorix ütles“. Avaldatud 1967. aastal kogus „Tolmust ja värvidest“

⁶Tõlge: „Ja nüüd? Kui Putin tuleb tankide ja pommide ja Iskanderiga, kas sa tuled appi?“. (Tegemist on vigase inglise keelega.)

⁵Tõlge: „Nojah, ikka“.

vääneldes nutma ja karjuma. Samal ajal annab leinanõustaja neile paberilehed ning julgustab valjult seal olevaid lauseid lugema. Mirtel ja Sergo loevad, ilma igasuguse emotsioonita hääles:

MIRTEL: *Jumal, miks see pidi meiega juhtuma!*

SERGO: *See valu mu sees ei lahtu! Jumal, jumal, miks just mina?*

MIRTEL: *Sa jätsid mu maha! Miks küll?*

SERGO: *Miks, küll, miks?*

Edasi palub nõustaja neil enda järel korrata, „*ta (Eesti) on läinud*“ ning lisab: „*ja kui ma löön plaksu, on teie lein läbi*“. Paarike teeb, nagu käsitud, kuid nende nägudest ei loe välja muid emotsioone kui ehk kerget kohmetust. Jaagu küsimuse peale: „*Noh? Kuidas oli? Saite?*“ vastab Sergo „*Tehtud. Kuidas maksta saab? Ülekandega või...*“. Stseen käsitleb olukorda, kus ühiskonnas on toimunud suured muutused, kuid selle liikmed suhtuvad neisse muutustesse väga erinevalt. Üks osa on endast väljas – totaalses hüsteerias. Neile ei ole toimunud pööre vastuvõetav ja nad ei suuda sellega leppida. Teine osa on aga apaatsed, lähevad vooluga kaasa, lepivad ja kohanevad olukorraga. Stseen on esitatud nii, nagu leiaks see aset olevikus, kuid tegelikult kirjeldab see väga adekvaatselt olukorda, mis on kord juba meie ajaloos toimunud. Tinglikult esitatakse küsimus: kas me samasse situatsiooni sattudes oleksime taas nii abitud?

Tegemist on stseeniga, milles püütakse leida lahendust sellele, kuidas kohaneda pöördeliste (pöördumatute?) muutustega. Jörn Rüsen esitab artiklis –,„Kuidas ületada etnotsentrismi: lähenemisviisid ajaloolisele tunnustamiskultuurile 21. sajandil“–sarnaste nähtuste lahenduseks retsepti: *Selleks on vaja veel üht ajaloomõistmise strateegiat: nimelt negatiivsete ajalookogemuste lõimimist omaenda grupi juhtnarratiivi. Nii muutub rahva enesepilt ambivalentseks ja võimaldab inimestel teistsugusust tunnustada. /---/20. sajandi katastroofilised sündmused on äratanud eurooplaste ajaloolises eneseteadvuses just säärase ambivalentsuse. Niisugune negatiivsete, isegi katastroofiliste ja sügavalt valusate kogemuste lõimimine toob kaasa kaotuse ja trauma elementide uut laadi teadvustamise ajaloomõistmises. Nende kogemustega toimetulekuks, nende läbitöötamiseks läheb vaja uusi*

viise /---/ näiteks leinamine ja andestamine. (Rüsen 2007: 106).Rüseni teooria abil on märksa lihtsam mõista, millised protsessid on läbi teinud need põlvkonnad, kes elasid üle 1940. aasta traagika – hüsteeria, frustratsioon, lein, leppimine... Kuid negatiivsed kogemused ei hävitanud positiivset, sest muutumiste jada on viinud saavutuseni – Eesti riik on taastatud.

Lavastuse mõtte analüüsimisel ei saa aga välja jätta kaht märgilise tähendusega stseeni, mis pole nummerdatud ja millel ka tekstiraamatus puudub pealkiri. Need on (päris) algus ja lõpp. Algus, mil näitlejad istuvad laval jälgides saali kogunevat publikut. Kui kõik on kohtadel, tõusevad nad püsti ja suunduvad Rein Laaneoru „Hüvasti, Eesti“ saatel Nokia kontserdisaalist NO99 teatrimajja, kaamera neid jälitamas. Ning lõpp, kus ekraan, millelt kogu lavastus vaatajateni jõudis, üles tõstetakse ja publik näeb taas Nokiasse jõudnud näitlejaid lumesajus seismas, taustaks kõlamas Priit Pedajase esitatud „Punaste õhtute purpur“. See lavastuses kasutatud võte tekitab seose Norman Jewisoni 1973. aasta filmiga „Jeesus Kristus superstaar“, kus alguses näidatakse vaatajale filmi võttegruppi, kes saabub bussiga kõrbesse. Nad panevad selga kostüümid ja hakkavad mängima. Lõpus, kui Kristus on risti löödud ja film n-ö läbi, näidatakse aga võttegruppi, kes on kostüümid tavariietuse vastu vahetanud, bussi istumas ja minema sõitmas.

Ka „The Rise and Fall of Estonias“võib täheldada seda hetke, mil sisenetakse fiktsiooni. Näitlejad on jõudnud Teater NO99 teatrimajja, astutakse trepist üles ning on näha, kuidas osa kaameramehi ja helioperaatoreid nende ees teatrisaali uksest sisse jooksevad. Publik näeb ka teatrisaali, mis on täis ehitatud erinevaid tube ja mängupaiku. Kaamera liigub kõõgi juurde, mis on pime, tulevad Marika Vaarik, Tambet Tuisk ja Eva Klemets ning istuvad kohtadele. Kaameramees loeb sõrmedega kolmest nullini, valgus läheb põlema ja alustatakse esimese stseeniga.

Lavastuses rõhutatakse minemist ja tulemist muusikaga. Nagu pealkiri ütleb, räägib „Hüvasti, Eesti“ Eestist lahkumisest ja sellest, kuidas mujal ei pruugi olukord parem olla. Laul on inspireeritud ansambel Apelsini laulja Tõnu Aare lahkumisest nii Apelsinist kui ka Eestist. Sellele viitavad ka sõnad: „Apelsini viljad teistel suus“. Loost jääb kõlama kahetsus ja

lootusetus. Hando Runneli kirjutatud „Punaste õhtute purpur“ jätab aga siiski alles õrnukese lootuskiire, et minemised ei ole lootusetud ja lõplikud. Näitlejate tagasitulekut Nokia kontserdimajja võib tõlgendada ka kui tagasipöördumist, mitte allaandmist.

Transformatsioon ehk muutumine ei ole Rüseni teooria järgi vaid geneetilise ajaloonnarratiivi peamine tunnus, vaid ka oluline aspekt tema analüüsides ja lahenduste leidmise juures üldisemalt. Seetõttu on tema teooria nii sobilik ka NO99 Eesti-teemalise tsükli, täpsemalt „The Rise and Fall of Estonia“ analüüsimisel. Sest kokkuvõttes on NO99 ja Rüsen tulnud samale järeldusele: selleks, et me võiksime edasi kesta, peab midagi muutuma. Peab toimuma areng. Ühiskond peab endale ka oma valupunkte teadvustama. Isegi siis, kui see ei ole meeldiv, isegi siis, kui see ajab vihale ja kohati südame pahaks. Lavastuses „The Rise and Fall of Estonia“ on valukohad välja toodud kohati väga teravalt ja groteskselt, mis tingis ka selle, et publiku reaktsioonid olid väga tugevad, olgu siis negatiivses või positiivses mõttes.

Nii „The Rise and Fall of Estonia“, eriti aga „Ühtse Eesti“ suhtes võtsid paljud vaatajad, nende hulgas mitmed poliitikud, positsiooni „rünnak on parim kaitse“. Kuid usun, et ka NO99 tegijad nõustuvad, et vastureaktsioon on üldjuhul parem kui apaatsus. Ka dramaturg Eero Epner on öelnud: *lavastuse pakutav võimalik katarsis ei ole mitte „tõe“ paljastamises või lahenduste väljapakkumises, vaid kriisi tunnistamises.* (Epner, E. , Semper 2006). „Ühtse Eesti“ ja sellega kokkukäiva Valimiskooli eesmärgiks ei olnud ju rahva poliitikast eemale hirmutamine. Vastupidi, nad julgustasid inimesi valima minema, sest sel juhul on igaüks andnud enda panuse muutmisprotsessi.

„The Rise and Fall of Estonia“ on segu väga vastuolulistest tunnetest: helge lootusrikkus, siirus ja empaatia vahelduvad frustratsioon, nukruse ja meeleheitel. Tõus asendub langusega ja vastupidi. Teater NO99 sissevaade Eestisse võib väga teravalt torgata ja samas siiralt ja soojalt puudutada. On raske uskuda, et keegi vaatajaist võis saalist lahkuda, saamata mingisugust emotsiooni. Lavastus, mis liikus erinevates aegades, ruumides ja tähendustes, kandis endas tohutult palju võimalusi end sellesse jadasse sobitada, olgu see vastanduste või äratundmisrõõmu kaudu, samal ajal julgustades inimesi küll kriitiliselt, aga samas

analüütiliselt mõtlema ning märkama meid ümbritsevaid teisi inimesi. Meelis Oidsalu on väga tabavalt kokku võtnud Teater NO99 eetilise funktsiooni: *NO99 suurlavastused (ja ka varasemad Eesti-teemalised lavastused) paljastavad rahvuslike ja poliitiliste sakraliseeritud käitumismudelite, -harjumuste ahelad ja kuvavad võimaluse mõtestatud, mõistuse-, mitte instinktidepõhiseks eestluseks* (Oidsalu 2011: 25).

NO99 on Eesti-teemalise tsükliga võtnud endale ülesandeks muuta Eesti ühiskonda ja teatud määral on see ka kindlasti õnnestunud. Kuid peamiseks muutuseks ei ole mitte probleemidele konkreetsete lahenduste väljapakkumine, vaid teemade tõstatamine ja diskussiooni tekitamine. See, et probleemidest ja kitsaskohtadest on hakatud rohkem rääkima, et inimeste meeled on avatumad erinevatele võimalustele ning ka meie enesepilt on muutunud ambivalentsemaks.

„Ühtne Eesti“ ja „The Rise and Fall of Estonia“ pakuvad mineviku kaudu oleviku tõlgendamise võimaluse ja mõjutavad tulevikku määravate otsuste tegemist. Samas on väga oluliseks aspektiks ka iga inimese isiklikud kogemused, mis võivad soodustada emotsioonidest lähtuvat kriitikat ja vähendada erapooletu analüüsi osakaalu. Isiklik aspekt hägustab rüsenlikult kaint analüüsi. Seda olukorda võib täheldada ka lavastuse retseptsioonis, kus mitmed kriitikud jäid ise vastanduva kriitilise narratiivi piiresse ja mitte jõudes erapooletu analüüsini. Tuleb siiski lisada, et nii isiklike teemadega tegeleva lavastuse puhul on emotsioone kõrvale heita raskem ning just teoreetilise meetodi rakendamine aitab analüütilisel kursil püsida.

Kokkuvõte

Lavastusega „The Rise and Fall of Estonia“ sai läbi üks Teater NO99 loominguline etapp ja pandi punkt Eesti-teemaliste lavastuste tsüklile. Kui varasemalt oldi tegeldud konkreetsemate teemadega nagu ületarbimine, rahvastiku väljasuremine, kunsti ja kunstniku marginaliseerumine ning Eesti poliitika populistlikkus, siis lavastust „The Rise and Fall of Estonia“ ei saa ühe märksõnaga kokku võtta. Selles lavastuses on *kontsentreeritud kõik need tunded ja mõtted, mis aastate jooksul NO99 seinte vahel on liikunud* (Sibrits, 2011).

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks ei olnud lavastuse kõikehõlmav käsitus. Eesmärgiks oli näidata, et lavastuse analüüsis on võimalik kasutada Jörn Rüseni ajaloonarratiivide tüpoloogiat ja selle kaudu jõuda lavastuse sügavamate kihtide ja tähendusteni. Liikudes mööda ajaloonarratiivide tüüpe, leides lavastusest vasteid ja neid analüüsides, täideti sissejuhatuses püstitatud eesmärgid ning võib öelda, et Rüseni tüpoloogia rakendamine on üks võimalus lavastuse analüüsimiseks.

Bakalaureusetöö esimeses peatükis tutvustati NO99 tausta, kirjeldati Eesti-teemaliste lavastuste tsüklit ja anti ülevaade „The Rise and Fall of Estonia“ põhjal ilmunud ebaharilikult elavast ja kohati vastandlikust retseptsioonist. Eraldi leidis käsitlemist Eesti Teatrikriitikute Ühenduse poolt korraldatud vestlusringi põhjal kirjutatud artikkel, mida kõrvutati teiste kirjutavas meedias ilmunud artiklitega. Võis täheldada, et suur osa kriitikutest ei olnud nõus NO99 esitatud kuvandiga eestlasest, mida peeti liiga ühekülgselt ja negatiivsetele omadustele rõhuvaks. Samuti leidis osa arvustajatest, et video kasutamise kaudu läks kaduma teatrile omane intiimsus ja vahetus. Samas kiitsid enamus kriitikuid meisterlikku tehnilist teostust ja Sergio Varesse esitatud monoloogi Marjust. Retseptsioonist rääkiva peatüki lõpuosas leiti, et lavastuse vastuvõtu puhul on väga oluline vastuvõtja sotsiaalne, kultuuriline ja poliitiline taust, mis mõjutab olulisel määral hinnanguid, mida lavastusele antakse.

Töö teises peatükis selgitati Märt Väljataga ajakirjas Keel ja Kirjandus ilmunud artikli (Väljataga 2008) põhjal mõistet „narratiiv“. Mõistete „ajaloonarratiiv“, „ajalooteadvus“ ja „identiteet“ selgitamiseks pöörduti aga Jörn Rüseni monograafia *History: Narration*,

Interpretation, Orientation (Rüsen 2005) ja ajakirjas Tuna ilmunud artikli „Ajaloolise mõtestamise struktuurid“ (Rüsen 2001) poole. Samas teosest võib leida ka Rüseni ajaloonarratiivi tüpoloogia, mille neli tüüpi: traditsiooniline, seletav, kriitiline ja geneetiline narratiiv bakalaureusetöö teise peatüki kolmandas alapeatükiska lahti seletati.

Viimases, kolmandas, peatükis rakendati Rüseni teooriat lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ analüüsimisel. Esimene alapeatükk käsitles traditsioonilist, teine seletavat, kolmas kriitilist ja neljas geneetilist ajaloonarratiivi tüüpi.

„Rüseni väite kohaselt sisaldavad kõik ajaloolise taustaga tekstid kõiki nelja ajaloonarratiivi tüüpi, kuid üks neist üldjuhul domineerib teiste üle. „The Rise and Fall of Estonia“ analüüsi põhjal võib väita, et arvulises ülekaalus olid lavastuses kriitilised narratiivid. Samas on mitmed stseenid ambivalentsed, lubades mitmetitõlgendatavust ja nii võibki vastavalt rõhuasetusele leida mõnedest seletavaid narratiive sisaldavast stseenist ka kriitilisele narratiivile iseloomulikke jooni. Ajalooteadvus aitab rakendada mineviku kaasaja analüüsiks ning aitab tõlgendada seda, mida oleks tulevikult realistlik oodata. Ajalooteadvus on Rüseni arvates inimliku identiteedikujunduse hädavajalik tegur.

Kuigi „The Rise and Fall of Estonia“ võeti vastu suhteliselt kriitiliste arvamusalalduste saatel, on märkimisväärne, et üks lavastus Eesti kontekstis nii laialdast kajastust ja kõlapinda leiab. Nii võibki öelda, et lavastuse tähtsus seisneb asjaolus, et see osutab tähelepanu valukohtadele ning ärgitab vaatajat mõtlema, arutlema ja analüüsima.

Kirjandus

Allik, Jaak (2011). Lugu oma õnne õgivast rahvast. – Postimees. 26.03.

Epner, Eero; Semper, Ene-Liis (2006). Ära söö kiles saia ehk kas poliitilist kunsti on võimalik mõista? — Moraalsed valikud. Lisandusi eesti kultuuriloole. Koost. Johannes Saar. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus. Lk 107—112.

Epner, Eero (2011). Aga kus on lahendus? – Postimees. 04.04.

Epner, Luule (2010). Unt ja Brecht: võõritused „Sügisballis“. Sügisball. Etüüde nüüdiskultuurist 2. Koostanud V. Sarapik ja P. Viires. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Brecht, Bertolt (1972). Vaseost. Valik teatriteoreetilisi töid. Tallinn: Eesti Raamat.

Karulin, Ott (2011). Sõin ja jõin seal minagi. – Sirp. 01.04.

Kaugema, Tambet (2011). Põhust oleme me võetud ja põhuks me saame. – Sirp 29.04.

Kaus, Jan (2012). Teatrist ja poliitikast. – Sirp. 24.08.

Kivimäe, Mart (2001). Kuidas mõista ajalookirjutust? Saateks Jörn Rüseni artiklile. – Tuna nr 3, lk 36 – 41.

Krull, Hasso (1996). Rühm T – 10: negatiivne tähtpäev. Kättesaadav: http://www.no99.ee/tekstid.php?event_id=1&nid=107 (Vaadatud 14.06.2013)

Kõresaar, Ene (2005). Elu ideoloogiad. Kollektiivne mälu ja autobiograafiline minevikutõlgendus eestlaste elulugudes. Eesti Rahva Muuseumi sari 6. Greif: Tartu.

Niineste, Mart (2011). Kas me sellist Eestit tahtsimegi? – Eesti Päevaleht. 26.03.

Oidsalu, Meelis (2011). Tõuse ja lange! – Teater. Muusika. Kino. nr 6 – 7, lk 22 – 30.

Piirimäe, Eva (2011). Keeleline pööre. Marek Tamm (Toim.). Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid (33 - 58). Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Rüsen, Jörn (2001). Ajaloolise mõtestamise struktuurid. – Tuna nr 3, lk 29 – 36.

Rüsen, Jörn (2005). History: Narration, Interpretation, Orientation. New York: Berghahn.

Rüsen, Jörn (2007). Kuidas ületada etnotsentrismi: lähenemisviisid ajaloolisele

tunnustamiskultuurile 21. sajandil. – Vikerkaar, nr 1 – 2, lk 99 – 110.

Sibrits, Heili (2011). Ene-Liis Semper: Tõmbame eesriide nii iseenda kui Eesti eest. Postimees. 23.03.

Teater NO99. Lavastuse „Rise and Fall of Estonia“ kavaleht. (2011). Kättesaadav: <http://no99.ee/lavastused.php> (Vaadatud 08.04.2013).

Tamm, Marek (2012). Monumentaalne ajalugu. – Loomingu Raamatukogu nr 28 – 30, lk 52.

Unwin, Stephen (2005). A Guide to the Plays of Bertolt Brecht. London: Methuen, lk 120 – 122.

Vahtre, Lauri (1992). Teekond läbi aja. – Sõltumatu infokeskus: Tallinn, lk 87 – 88.

Vestlusring kriitikutega (2011) Kelle nimel NO99 seekord kõneleb ja kelle poole pöördub? – Postimees. 27.03.

Väljataga, Märt (2008). Narratiiv. – Keel ja Kirjandus nr 8 – 9, lk 684 – 697.

White, Hayden (1978). Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. – Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Summary

“The Rise and Fall of Estonia” finished a chapter in the creative “life” of the Theatre NO99, comprised of a set of productions about Estonia. Previously, the specific themes covered have been over-consumption, population extinction, marginalization of art and artists, and populism of Estonian politics. However, “The Rise and Fall of Estonia” cannot be categorised under one single theme. This production *concentrates all the feelings and ideas, which have been moving around between the walls of NO99 during the years* (Sibrits, 2011).

This bachelor’s thesis is not aimed as a comprehensive analysis of the production. The aim is to show, that for the analysis, Jörn Rüsen’s historical narrative typology can be used to reach the deeper levels and meanings. Treading along the types of historical narrative, matching them to the production and analyzing them, the aims set up in the introduction are fulfilled, and it is concluded that applying Rüsen’s typology is an option for analyzing this production.

The first chapter of the thesis describes the background of NO99, the set of productions about Estonia, and reviews the unusually lively and contradictory published reception of “The Rise and Fall of Estonia”. Particular attention is given to the publication based on the round-table discussion organized by the Estonian Theatre Critics Union, which is compared to other publications in the written media. It is noted that most critics did not agree to the image of an Estonian projected by NO99, which was viewed as excessively unilateral and negativistic. Several of the critics found that the use of video resulted in the loss of theatrical intimacy. At the same time, most critics praised the masterful technical production, and Sergo Vares’ monologue of Marju. Concluding the chapter on reception, it is found that the audience’s social, cultural and political background is of paramount importance, determining the appraisal of the production.

The second chapter of the thesis explains the term “narrative” based on the paper by Märt Väljataga in *Keel ja Kirjandus (Language and Literature)* (Väljataga 2008). The terms “historical narrative”, „historical consciousness“ and „identity“ are, however, explained with

the help of Jörn Rüsen's monograph *History: Narration, Interpretation, Orientation* (Rüsen 2005) and the article „The Structures of „, published in Tuna magazine (Rüsen 2001). In *History: Narration, Interpretation, Orientation*, the typology of the historical narrative can be found as well, whose four subtypes – traditional, exemplary, critical and genetic – are explained in the second chapter's third section.

The last, third chapter is dedicated to the application of Rüsen's theory for the analysis of "The Rise and Fall of Estonia". The first section applies the traditional type of historical narrative, the second the exemplary, the third the critical and the fourth the genetic type.

According to Rüsen all texts with historical narration include all the four types of historical narrative, but usually one of them is dominating. Analysing "The Rise and Fall of Estonia" we can remark that critical narratives are predominating in this production. At the same time, several scenes are ambivalent, allowing ambiguous interpretation, so that - while dealing with an explanatory scene - we can find characteristics, which tend to describe critical narrative.

Although "The Rise and Fall of Estonia" was received in rather critically opinionated terms, it is noteworthy that a production should receive such wide publicity in Estonian media. It can be concluded that the importance of the piece lies in the fact that it points out the painful issues and stimulates the audience towards further ideas, analysis, and discussion.

Lisa 1

Jörn Rüseni ajaloonarratiivi tüpoloogia

Typology of historical narration

	memory of	continuity as	identity by	sense of time
Traditional narrative	<i>Origins</i> Constituting present forms of life	<i>permanence</i> of originally constituted forms of life	<i>affirming</i> pre-given cultural patterns of self-understanding	time gains the sense of <i>eternity</i>
Exemplary narrative	<i>Cases</i> Demonstrating applications of general rules of conduct	<i>validity of</i> <i>rules</i> covering temporally different of life	<i>generalizing</i> experiences of time to rules of conduct	time gains the sense of <i>spatial extension</i>
Critical narrative	<i>Deviations</i> problematizing present forms of life	<i>alteration</i> of given ideas of continuity	<i>denying</i> given patterns of identity	time gains the sense of being an object of <i>judgment</i>
Genetical narrative	<i>Transformations</i> of alien forms of life into proper ones	<i>development</i> in which forms of life change in order to establish their permanence dynamically	<i>mediating</i> permanence and change to a process of self-definition	time gains the sense of <i>temporalization</i>

Source: Jörn Rüsen 2004

Lisa 2

Nummerdatud stseenid

1. Perekond hommikusöögilauas (tekstiraamatus stseenil nimi puudub)
2. Rahavaidlus
3. Mees telekaga
4. Ema äraviimine – 1951
5. Uks 1
6. Auto ostmine – 1975
7. Auto sisevaade.
8. Harala elulood – kõik – 1944
9. Tüdruk ja õunasüda I
10. Arvo saab kaksteist kätte.
11. Autoga maalt linna
12. Takso
13. Tüdruk ja õunasüda II
14. Võimukoridor
15. Õunasüda III
16. Savisaare silmad
17. Tüdruk ja õunasüda IV
18. Elutuba – Rahajutt II
19. Marika I
20. Stressilaud koridoris
21. Magamistuba
22. Pelmeenidega mehed trepil

23. Marju üksi provintsi vastu
24. Pioneeriks astumine
25. Tea party Marie Antoinette stiilis
26. Marika II
27. Närviline mees autos.
28. Leinamaja
29. Uks II
30. Final dinner

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Marie Reemann

(sünnikuupäev: 07.06.1990)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

TEATER NO99 LAVASTUSE „THE RISE AND FALL OF ESTONIA“ ANALÜÜS
JÖRN RÜSENI AJALOONARRATIIVIDE TÜPOLOOGIA PÕHJAL,

mille juhendaja on Riina Oruaas,

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 26.08.2013

(allkiri ja kuupäev)

